# Les Néerlandais en Bourgogne

par Alphonse Germain

Collection des Grands Artistes des Pays-Bas

Librairie Nationale d'Art & d'Histoire
G. Van Oest & Cie, Éditeurs. Bruxelles

# LES NÉERLANDAIS EN BOURGOGNE

DU MÊME AUTEUR :

LE SENTIMENT DE L'ART, ouvrage couronné par l'Académie Française et par l'Académie de Lyon. (épuisé).

LES CLOUET, 1 vol. de la collection « Les Grands Artistes ». Paris, H. Laurens.

*Pour paraître prochainement :*

LES ARTISTES LYONNAIS, 1 vol. de luxe. Lyon, H. Lardanchet.

# LES NÉERLANDAIS
# EN
# BOURGOGNE

PAR

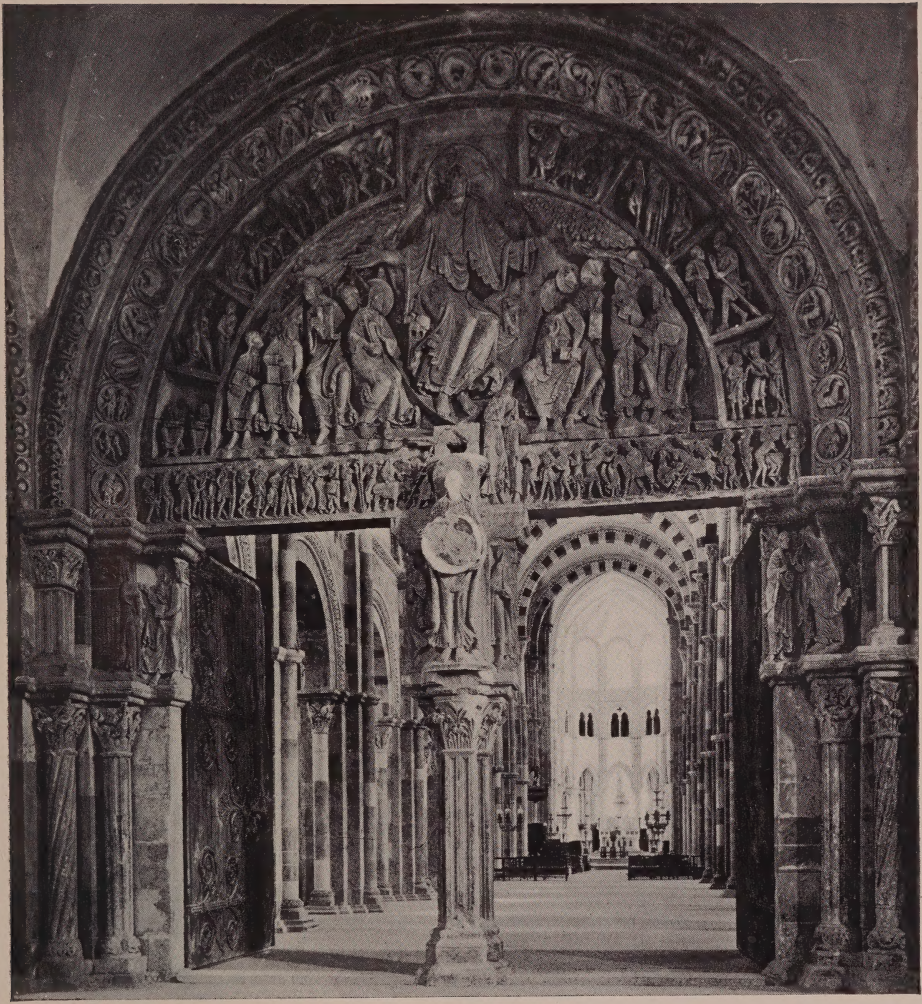
ALPHONSE GERMAIN

COLLECTION DES
GRANDS ARTISTES
DES PAYS-BAS

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, ÉDITEURS

—

1909



*N. D. Phot.*

Vézelay. — Eglise de la Madeleine
Le Portail du Narthex et la Nef

(p. 4).

## Chapitre I.

# L'ART EN BOURGOGNE AVANT PHILIPPE LE HARDI.

Point n'est besoin d'étudier longuement l'art exécuté en Bourgogne aux XIV^e et XV^e siècles pour s'apercevoir que l'action des artistes néerlandais fut, en cette province, aussi complexe que profonde. Il n'y eut pas influence d'un art sur un autre art au sens étroit du mot, les Bourguignons s'étant gardés de toute tendance imitatrice ; il y eut, comme en Hellade, vers le III^e siècle avant notre ère, compénétration de plusieurs arts, fusion harmonieuse de divers éléments en un tout homogène. Œuvre facile, au reste, les affinités ne manquant pas entre les nordiques des Pays-Bas et les descendants des Burgondes, et les artistes de ces régions ayant une formation analogue. Très vigoureux déjà, quoiqu'encore imparfait au moment où s'éleva N.-D. de Dijon, l'art Bourguignon ne fut pas transformé, mais développé, vivifié, par la pénétration nordique quelque soixante-dix ans plus tard. A aucun moment, son évolution ne cessa d'être normale, car les apports qu'il reçut lui convenaient de tout point et rien ne l'empêchait de se les assimiler le mieux du monde, on s'en rendra compte bientôt. Mais avant

d'examiner ces apports et de rechercher comment put s'exercer l'action néerlandaise, sachons d'abord ce qu'était l'art Bourguignon avant l'avènement de Philippe le Hardi.

Comme dans toutes les provinces de France, les sculpteurs de figures en Bourgogne procèdent, à l'époque romane, d'après les Byzantins. Au XI^e^ siècle, la plupart sont encore dans une période d'archaïsme sauvage, dont nous donnent une idée les chapiteaux de la crypte de St-Bénigne à Dijon. Leur imagerie monstrueuse évoque la préhistoire et présente un étrange composé de formules byzantines et de souvenirs burgondes, surtout l'homme des symboles évangéliques, déformation aussi septentrionale que barbare d'un motif d'orient (1). Mais, dès le XII^e^ siècle, les imagiers tentent de traduire avec fidélité visages et costumes. Les personnages mal dégrossis de la minuscule *Cène* qui, du réfectoire de St-Bénigne est passée au Musée de Dijon, laissent entrevoir un soupçon d'individualité et leurs robes, en divers endroits, veulent échapper à l'hiératisme. Le curieux Christ du tympan de Thil-Chatel (Dijonnais), au type de pantocrator émacié, et l'ascétique Ste-Magnance du tombeau de

(1) Des images d'une analogue barbarie se voient également dans les églises de Vézelay (Auxois), de Châtel-Censoir (Auxerrois) et de Tournus (Bresse châlonnaise).

l'église de ce nom (Avallonnais) exhibent l'un et l'autre une ébauche de physionomie.

Du XI^e^ siècle au XII^e^, les plus importants foyers d'art se trouvent aux Abbayes de Cluny (Maconnais) et de Vézelay (Auxois) (1). Après y avoir suivi les règles pratiquées sur les bords du Bosphore en s'inspirant parfois, pour l'ornementation, du syrien romanisé, comme au narthex de Vézelay, on y travaille avec ardeur à naturaliser l'art. Et, comme partout, les premiers essais se font sur le décor ornemental. Lorsqu'on orne à Cluny les portails de l'église, à Vézelay les arcades de la salle capitulaire, c'est à la flore du pays que l'on demande des motifs. Quand, dans la seconde de ces abbayes, on sculpte le chapiteaux de la nef, environ un quart de siècle plus tard, on s'applique avec soin à sortir des raideurs. Les différentes scènes qui les illustrent restent rudimentaires, au moins offrent-elles à la vue autre chose que des larves. Ce sont des humains angoissés qui regardent, au premier pilier, côté sud, le rapt d'un enfant par un aigle ; c'est un pâtre intrépide que le David aux prises avec un lion au

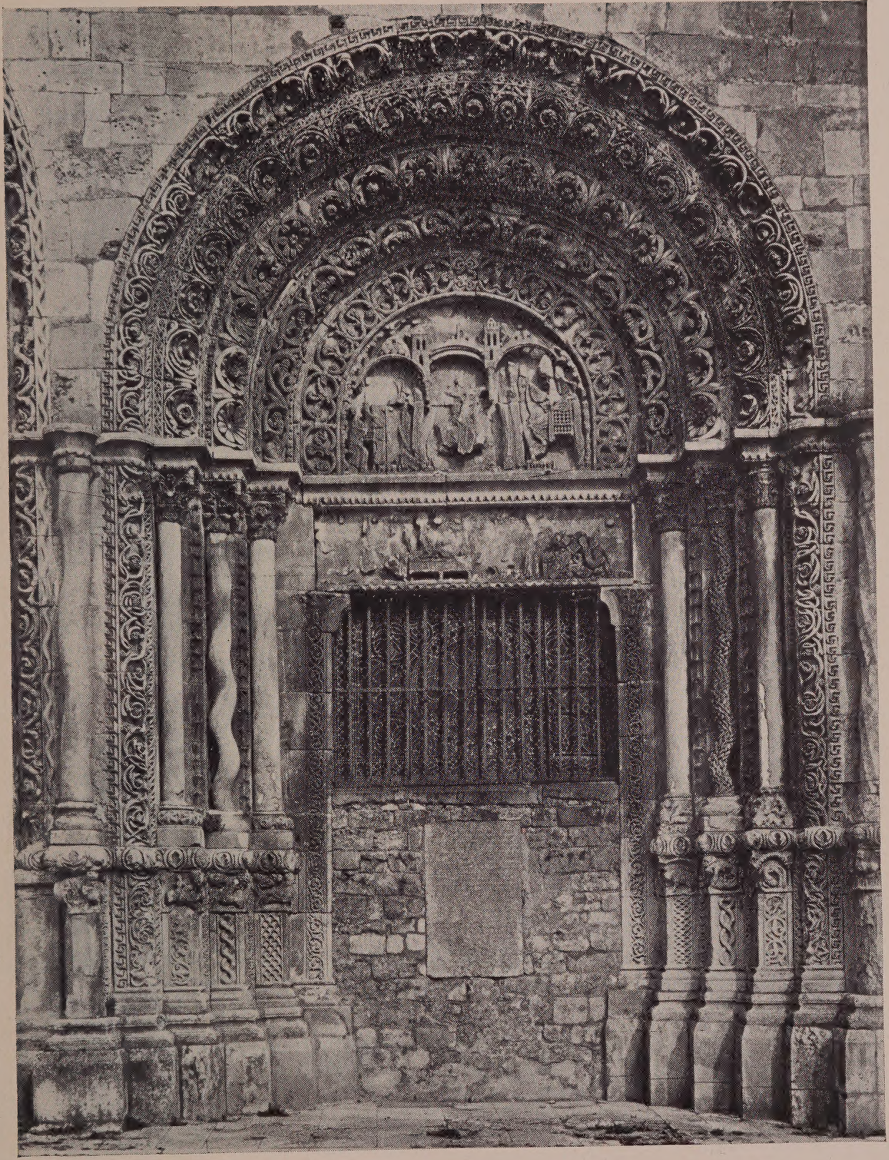
(1) Rappelons que les Etats de Bourgogne renfermaient la province de ce nom, divisée en duché et comtés, plus quatre annexes : la Bresse, le Bugey, le Valromey et le pays de Gex. Le duché comprenait le Dijonnais, l'Autunois, l'Auxois, le Chalonnais, la Bresse chalonnaise et le pays de la Montagne (Chatillonnais). Les comtés étaient, avec celui de Bar-sur-Seine, le Charolais, le Maconnais, l'Auxerrois.

cinquième pilier, même côté ; au quatrième pilier, côté est, l'inconnu qui lance une flèche et plus encore celui qu'elle va traverser ont un embryon de personnalité ; au septième pilier, même côté, St-Benoît et la ribaude qu'il repousse, au quatrième pilier, face ouest, les ouvriers occupés à la mouture du blé, incarnent des types ingénûment représentatifs d'une époque.

Au XII^e siècle, l'ornementation, en maint endroit, n'est plus tributaire de l'orient. Pour les figures, si l'on continue de les construire à la byzantine, on désire que leurs faces ressemblent à celles des gens qui les contempleront. Témoin le *St-Jean-Baptiste* et l'*Apôtre Philippe* du Musée de l'église Vézelienne. Dans cette même église, les personnages du *Jugement Dernier* de la façade et des trois portes de la nef reproduisent les modèles figés de l'âge précédent, mais les figurines qui encadrent le tympan central à l'intérieur du narthex et les têtes fixées au mur, en face, ont déjà un caractère expressif (1). Jusque dans les détails, on constate l'amour des artistes pour la sincérité, leur souci d'arriver à la bonne traduction. La robe aux plis curvilignes du Christ qui trône au *Jugement Dernier* est une représentation exacte. A cette époque, en effet, le repassage était inconnu ; on se contentait de faire sécher

---

(1) Le *Jugement Dernier* a été complètement refait lors de la restauration de l'église.



*N. D. Phot.*

Avallon. — Eglise Saint-Lazare
Le Portail (détail)

(p. 5).

les linges après les avoir tordus, puis on les serrait dans des coffres, d'où ce genre de plis.

La recherche de l'expressif frappe également au porche de la cathédrale d'Autun, dans les statues de Lazare et de ses sœurs, surtout dans celles des deux saintes ; dans les images des chapiteaux, voire même dans les personnages du tympan qui semblent invraisemblablement momifiés. On la reconnaît dans les chapiteaux de la nef en cette même cathédrale, et dans le *St-André* et les deux saintes réunis au fond du *Musée Archéologique* d'Autun (1). Ailleurs les trop rares vestiges subsistants trahissent une louable préoccupation de tout caractériser. Ainsi, à Saint-Lazare d'Avallon, le saint, déjà bien Bourguignon, du portail de droite, les fragments de figurines qui l'entourent et ceux du portail voisin, même les deux têtes accolées à la façade septentrionale. Ainsi, à Vermenton (Auxerrois), les statues mutilées du portail et les scènes du tympan ; à Sainte-Magnance, les deux bas-reliefs du tombeau, surtout celui de droite, où un manant endormi, le chef sur un squelette de tête de cheval, voit en songe Ste-Magnance et Ste-Pallaie ; à Dijon, les chapiteaux de Saint-Philibert (2) (*Nativité* et *Visitation* pas trop mal animées) ; à Saulieu (Morvan), les

---

(1) Musée très intéressant installé dans l'ancienne chapelle de Saint-Nicolas, rue de ce nom.

(2) Eglise transformée en magasin à fourrage.

chapiteaux de Saint-Andoche, où la naïveté s'allie exquisement à l'observation, surtout dans la *Fuite en Egypte* ; à Savigny-en-terre plaine (Avallonnais), la statuette de saint évêque juchée dans une chapelle de droite. A ceux qui façonnèrent ces reliefs, il n'a manqué somme toute qu'un peu d'habileté, — peut-être aussi de hardiesse, — pour s'affranchir définitivement des réminiscenses. Malgré tout ce qui les rattache à l'art de l'empire d'orient, leurs travaux portent une empreinte occidentale. Toutefois ils se distinguent à peine, — par de menus détails d'arrangement et de facture, — des ouvrages sculptés dans les provinces voisines.

Il faut arriver au XIII^e siècle pour trouver des figures à caractères nettement bourguignons. Des spécimens attachants nous sont alors fournis par les statues d'anges et de saints de l'arcature de Vézelay, le *Christ bénissant* et les saints du pignon occidental de Saint-Père-sous-Vézelay, les anges de la tour du nord, les têtes des médaillons avoisinants, le mascaron de la façade, à droite, à la base d'une statue détruite, la tête d'enfant à la retombée de l'arc dans le chœur à droite (même église) ; les multiples masques et *la religieuse au livre ouvert* de N.-D. de Semur-en-Auxois (1) ; les statues du portail

---

(1) Cette religieuse se présente en buste, derrière une gargouille, au côté gauche de l'église, rue Notre-Dame. Des séries de masques ornent la nef, le transept, le triforium de l'église et l'extérieur du chevet ; en outre, il y en a un dans

de Saint-Thibault (Auxois) ; les masques de N.-D. de Dijon (frise, trumeau intérieur, culs de lampe extérieurs) ; les têtes de la cathédrale d'Auxerre (collatéraux du chœur) ; l'homme accoudé au transept nord de Saint-Seine-l'Abbaye (Dijonnais).

Les figures de Vézelay et de Saint-Père, ainsi que celles de Saint-Thibault, se recommandent par leur structure, surtout par celle de leurs faces, dont beaucoup sont des portraits ; chose d'autant plus remarquable qu'à ce moment les décorateurs des grandes cathédrales synthétisent plutôt leurs têtes pour les mieux adapter au mur. L'un des seigneurs de Saint-Thibault retient par sa physionomie bienveillante qu'illumine un franc sourire. Les anges de Saint-Père sont courtauds, mais médaillons et mascaron ont, en leurs genres, de rares qualités pour l'époque ; et la tête d'enfant charme par sa fraîcheur comme par son dessin. Les masques, les figurines et la nonne de Semur vivent intensément et d'une manière réjouissante ; les têtes auxerroises fleurent aussi un bon parfum de réalité ; les masques dijonnais relèvent de la meilleure caricature, celle qui porte à son paroxysme le caractère expressif (1).

Il faudrait pouvoir étudier les caractères bour-

---

l'abside, vers la chapelle de droite, et deux, très curieux, dont un moine qui tire sa langue, à la porte percée dans le transept gauche, près de l'élégant ciborium.

(1) Ceux de la frise ont été refaits au XIXe siècle, mais bien dans le caractère primitif.

guignons sur des centaines de statues et de bas-reliefs ; par malheur, d'innombrables figures ont été stupidement dégradées ou détruites. Et, parmi les victimes des divers vandalismes, comment reconnaître parfois les signes régionaux ? Qu'en reste-t-il aux personnages du portail de N.-D. de Dijon, du porche et des bas côtés de l'église de Saint-Père, des bas-reliefs de la façade occidentale de Saint-Etienne d'Auxerre ? A peu près rien. Fait d'autant plus regrettable que quelques unes de ces figures retiennent par leur bon arrangement, leur intelligente exécution et, quoique mutilées, par leur vie. C'est le cas de celles des bas-reliefs de Saint-Père, auxquelles il n'y a guère à reprocher que certaines disproportions (1) ; de deux *Prophètes* du portail central d'Auxerre, qui, bien que décapités, donnent l'illusion de dialoguer (2). Ces figures égalent certes

---

(1) Deux de ces figures, maintenant sans têtes, sont assises, en des poses d'un naturel parfait. Des deux autres, qui se tiennent debout, la face très abîmée, la meilleure est celle de la femme, qui se recommande surtout par sa draperie. Peut-être ces dernières représentent-elles les fondateurs du monastère de Vézelay. Les unes et les autres sont sous le porche.

(2) Quelques archéologues regardent ces figures, comme celles de Salomon et de la reine de Saba. Elles ont la même attitude que les figures assises du porche de Saint-Père ; et, comme elles datent à peu près de la même époque, il est impossible de savoir si elles en sont une réplique ou si, au contraire, elles leur ont servi de modèle.

CHRIST BÉNISSANT
(Eglise de Saint-Père-sous-Vézelay). (p. 6).

en force expressive celles des meilleurs morceaux de l'ancien Jubé de Bourges.

D'autres sculptures n'ont encore aucun type provincial déterminé ou bien l'empreinte bourguignonne ne s'y manifeste pas sans alliage (1). Ainsi les statues de saints qui se morfondent au bas de l'escalier du Musée de Semur-en-Auxois ; les figures du portail de l'église de Mailly-le-Château (Auxerrois) ; le bas-relief (*Père éternel*, *scènes de la Passion*), jadis à la Sainte-Chapelle de Dijon, maintenant au Musée de cette ville ; la mignonne *Vierge* debout dans une niche et le petit *Moine en prière*, si naturel, du Musée de *la Société d'études* d'Avallon ; le petit saint de Savigny-en-terre-plaine (à gauche, dans la nef), le *Christ* et la *Vierge* de la croix du cimetière de cette église ; l'*Amour* qui dort au soubassement du portail central d'Auxerre. Cette dernière figure, sœur des plus délicates statues de Paris, de Reims et d'Amiens, charme par sa pose vraie, ses formes souples, sa jeunesse, sa fraîcheur. En dépit d'une

(1) C'est surtout le cas des silhouettes de gisants gravées sur les pierres tombales. On en voit de typiques spécimens au Musée de la *Société d'études* d'Avallon (images des fondateurs de l'Abbaye de Marcilly-les-Avallon, aux têtes anéanties), dans l'église de Montréal (Avallonnais) et dans l'église d'Anost en Autunois (image du sire de Roussillon). Les mausolées des ducs de la race capétienne, qui se trouvaient à Cîteaux, nous auraient peut-être fourni d'utiles renseignements ; les Impériaux n'en ont rien laissé !

jambe malencontreusement entaillée comme par un éclat d'obus, c'est une œuvre délicieuse.

Les artistes voyageaient beaucoup au moyen-âge ; la Bourgogne était donc, comme les autres provinces, sillonnée d'imagiers venus d'ailleurs, et les siens travaillaient à l'occasion dans le voisinage non sans y exercer une influence. Il y avait un échange incessant de procédés et de formules entre les artistes de France, aussi n'est-il pas toujours facile de reconnaître l'origine de maintes œuvres retrouvées loin du lieu où elles furent créées.

Le vouloir de réaliser un art naturel et vivant s'affirme de plus en plus au XIVe siècle. Au transept sud de N.-D. de Dijon, la tête de bourgeois qui semble sortir du mur grimace avec une vérité saisissante, et ses traits livrent si clairement son caractère, narquois, acescent, grincheux, voire quelque peu gâteux, qu'on en peut regarder l'auteur comme un Daumier de la sculpture. Aux retombées des voûtes de l'église de Courcelles-les-Semur, des têtes de paysans se détachent de la pierre non moins succulemment ; et, avec le masque du bourgeois précité, elles continuent en toute logique cet art d'incisive psychologie et de malicieuse bonhommie ébauché par les têtes du narthex vézelien et développé au mieux par le mascaron de Saint-Père, les masques de Semur (entre autres le moine qui tire sa langue) et la plupart de ceux qui s'étalent à la frise de Dijon. Au portail occidental d'Auxerre, la *Bethsabée*

et le *David*, dont les corps ont perdu leurs chefs mais non leur souplesse, dégagent un charme de scène vue. En outre, les figures qui symbolisent les *arts libéraux* au-dessus de l'histoire du roi hébreu intéressent comme des portraits, et celles qui décorent les consoles du revers de ce portail et celles qui supportent les culs de lampe du transept méridional, retiennent par leur vigueur et leur parleure très bourguignonne.

Comme il arrive souvent chez les artistes doués pour l'interprétation des caractères individuels, les imagiers tendent à sacrifier le décoratif à l'expressif. Les bas-reliefs inspirés par l'histoire de Joseph et par lesquels on complète la décoration du portail central d'Auxerre sont presque tous surchargés ; de même ceux du maître-autel de Saint-Thibault (vie du saint) et le *Christ chez Simon* du Musée de Semur. Les scènes de la vie de St-Etienne racontées d'un tour alerte sur le portail méridional de la cathédrale auxerroise consistent en une juxtaposition de figurines. Les scènes de l'apostolat de St-Thomas au portail des Bleds, à N.-D. de Semur, où d'ailleurs, le Christ et l'apôtre forment un motif digne d'attention (1), manquent d'harmonie et d'air. Incontestablement les qualités bourguignonnes se déploient

(1) Le Christ est laid, trivial, mais bien présenté ; l'apôtre touche la plaie de son maître avec une expression et un geste très heureusement notés.

moins bien dans les ensembles que dans les figures isolées, comme le *S^t-Jean-Baptiste* de Rouvre, statue lourde et disproportionnée mais significative et artiste (1), la *Vierge* en pierre de la rue des Merciers dans Avallon, ou la *Vierge* en bois peint de l'abside de N.-D. à Semur.

Toutefois, malgré que les artistes s'entraînent à individualiser, il s'en faut que les caractères provinciaux apparaissent nettement dans toutes les figures. On ne les soupçonne guère dans certaines images, comme la *Vierge* en bois du Musée de Cluny à Paris (don Timbal), qui cependant est traitée en portrait. On ne saurait les chercher dans des effigies de gisants, car les unes, comme celle de Raous Chasoz de Layer (Musée de Dijon), ont le visage dissimulé par leur costume ; et les autres, comme celles d'Agnès de Dompierre (Louvre), du chanoine Jean de Bonneval (cathédrale d'Auxerre), de Jehan de Brasey (église de Bar-le-régulier, Auxois) et de Guillaume de Brasey (église de Lucenay-l'évêque, Autunois), manquent trop d'individualité (2). Certaines silhouettes funéraires qui, du reste, paraissent des ouvrages étrangers, ont même leur face

(1) Exécutée peu après le milieu du siècle, puis perdue. On l'a retrouvée en 1898.

(2) Mais elles n'en intéressent pas moins par leur dessin. Agnès de Dompierre retient, entre toutes par sa simplicité très caractérisante. Cette figure provient du prieuré de Bonvaux (Dijonnais).

FIGURES SOUS UNE ARCATURE
(Eglise de Saint-Père-sous Vézelay). (p. 6).

réduite à l'état de schéma ; d'autres ont été amputées de leur tête.

Quant aux tailleurs de figurines, ils retardaient à l'ordinaire d'un ou plusieurs quarts de siècle. Ce qui ne nuit, au reste, ni aux Anges et autres personnages du portail méridional d'Auxerre, ni à leurs voisins du transept sud, ni aux savoureux petits bonshommes qui se perchent et s'ébaudissent avec des mines et des souplesses de lutins à la porte des Bleds de N.-D. de Semur (rue Notre-Dame). Ils évoquent encore la fin du XIII^e^ siècle et n'en valent que mieux. Au contraire, le petit *St-Diacre assis* du Musée de Lyon reflète des défauts de statues bien XIV^e^ et n'en est pas plus Bourguignon.

En peinture, il ne semble pas qu'il y ait eu beaucoup de décorations murales avant Philippe le Hardi, et l'on n'a pas trouvé trace, en ce genre, d'une manière manifestement régionale. Les plus notables fragments échappés à la destruction rééditent les poncifs de l'art courant de leur époque. Ce sont, pour le XII^e^ siècle : le *Christ en majesté* et le *tétramorphe,* le *Christ triomphateur à cheval* et les *Anges* de la Cathédrale d'Auxerre (chapelle absidale de la crypte), *l'Ascension* d'Anzy-le-Duc en Brionnais (abside de l'église); pour le XIII^e^ : les vestiges de Vézelay (quelques taches pâlies sur un pilier du chœur), de la cathédrale d'Auxerre (salle du trésor), de Berzé-la-ville en Mâconnais (abside), de l'ancien Saint-Vincent de Mâcon et de Saint-Philibert de

Tournus, en Bresse chalonnaise (nef, narthex et crypte) ; pour le XIV[e] : *le Couronnement* du même Saint-Philibert, le *St-Jacques le Mineur* et le *St-Eloi* de la cathédrale d'Auxerre (transept méridional), la *Mort et la religieuse* de N.-D. de Semur (au chevet, à l'extérieur, où elle achève de périr) ; le *Christ*, les *symboles évangéliques* et les *saints*, non moins menacés, de Saint-Vorles à Châtillon-sur-Seine (voûte de l'ancienne chapelle ducale) ; et, si l'on en juge par son aspect, le *Jugement dernier* de Marey-sur-Tille, en Dijonnais, que l'on a dépouillé de son suaire de plâtre en 1897. Si les compositions et figures détruites ressemblaient à celles qui restent, assurément la Bourgogne a manqué de peintres originaux.

L'influence byzantine prédomina longtemps dans les enluminures et les vitraux comme dans les peintures murales (1). Les différents monastères possédaient force étoffes et manuscrits apportés de l'orient, en relations avec Cluny dès le second tiers du XII[e] siècle (2). On s'en inspirait lorsqu'on ne les copiait pas. C'est surtout dans les abbayes cluni-

(1) Il reste quelques vitraux du XIII[e] siècle à la cathédrale d'Auxerre, à N.-D. de Dijon (ceux-ci bien archaïques) et à N.-D. de Semur-en-Auxois (ces derniers restaurés).

(2) On peut se faire une idée de la plus ancienne manière des miniaturistes formés à l'école de Cluny par la Bible du XI[e] siècle que conserve le Musée de Moulins : elle a été décorée par les moines de Souvigny, abbaye clunisienne du Bourbonnais.

siennes que l'on pratiqua la peinture sous toutes ses formes ; dans le rigide Cîteaux, on ne l'adopta que pour représenter le Christ et décorer des croix de bois.

Dans la première moitié du XIV^e^ siècle, d'assez nombreux peintres sont établis à Dijon, les archives nous l'apprennent ; mais rien ne reste d'aucun d'eux (1). On ne sait même pas l'origine, la manière et la valeur du Thierry et du Jean de Granson qui, vers 1344, dirigèrent la décoration de la chapelle du château de Montbard (Auxois). C'est donc seulement les sculpteurs qu'il convient d'interroger sur l'art bourguignon primitif. En comparant avec soin les restes des parures monumentales et les fragments épars dans les musées, on arrive à dégager les caractéristiques principales de l'école qui travailla sous les ducs Capétiens.

Tailler des personnages avec vigueur et en toute franchise, les animer, leur faire jouer un rôle, les rendre à la fois expressifs et vivants, marquer intensément leur personnalité ; telles semblent être les préoccupations dominantes des artistes Bourguignons dès que les portails de Vézelay, d'Avallon et de Saulieu ont leur illustration terminée. De l'énergie, pas de goût ; beaucoup d'esprit d'obser-

---

(1) Les pièces qui livrent leurs noms ont été reproduites dans les *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'or*, t. 12, p. 10 et s.

vation, un faible sentiment de la beauté ; ainsi nous apparaissent leurs qualités et leurs lacunes. Leurs scènes sont à peu près toutes mal équilibrées et lourdement construites ; et rien ne prouve, en somme, que les exceptions, comme les bas-reliefs d'Auxerre consacrés à l'histoire de David, soient d'une main bourguignonne. Leurs figures, sauf quelques statues des grandes églises et quelques statuettes taillées au XIII^e^ siècle ou dans son style, exhibent presque toujours des formes gauchies, des proportions invraisemblables ou rustaudes, si bien que les profanes même en sont frappés. Mais regardez les poses de ces figures ramassées, aucune n'est affectée ; examinez leurs têtes vulgaires, bien peu sont insignifiantes et beaucoup, même mal équarries, portent, avec les marques d'un terroir, les indices d'une flamme intérieure.

Considérées d'ensemble, les œuvres exécutées dans les anciens Etats des ducs, du XII^e^ siècle au XIV^e^, laissent l'impression d'un art sincère, robuste et sain. Issus d'une race forte, laborieuse, vaillante, aimant boire la vie à pleins bords et toujours prête à l'action, leurs auteurs les façonnèrent avec l'ardent désir de faire parler la pierre ou le bois. Que leur importaient la stylisation, la mimique et l'attitude nobles ? Pourquoi s'en seraient-ils inquiétés, ces descendants de Burgondes encore si près de la nature ? N'avaient-ils pas mission de prêcher à leurs frères ? Le mieux était donc de leur parler claire-

ment leur langue de chaque jour. Aussi marchèrent-ils à leur but avec droiture et simplicité. C'est par une syntaxe à bonne saveur bourguignonne que ces imagiers naïfs arrivèrent au pathétique.

Mais les écoles sont comme les hommes, leur évolution ne s'accomplit pas sans phases morbides, sans troubles de toute sorte. Comme tant de leurs confrères des autres provinces, nos Bourguignons gâtent leurs dons dans la première moitié du XIV^e^ siècle. L'art traverse alors une crise en France : on y veut, avec raison, donner une note nouvelle sans cesser d'obéir aux principes des ancêtres ; mais on applique mal les traditions parce que l'on néglige trop la nature et, en cherchant l'élégance par des modes inédits, on tombe dans le maniérisme. Le contre-coup de cette crise se fait sentir en Bourgogne, où, d'ailleurs, deviennent rares les commandes propres à stimuler le zèle et à décupler les dons ; car les derniers ducs capétiens, menant un train plutôt médiocre, se souciaient peu d'embellir et leurs demeures et leurs églises. L'art bourguignon est donc en état de marcescence lorsque Philippe de Rouvre succède à Eudes IV. Sans doute on taille, bien avant cette époque, quelques têtes d'une rare puissance, comme le bourgeois de N.-D. de Dijon, quelques corps appréciables, comme ceux du portail méridional d'Auxerre, quelques figurines spirituellement humanisées, comme les bonshommes de la Porte des Bleds à Semur ; mais, autour de

telles œuvres, dont il faut certainement faire honneur à des artistes formés au XIII^e siècle, les figures sont disproportionnées plus que jamais et lourdes, trapues à l'excès. Vainement les Bourguignons s'entraînent à portraire ; ils bâtissent les corps comme s'ils suivaient un canon. Quand paraît Claus Sluter, fort peu probablement sont capables de mener à bien une œuvre d'importance puisque Philippe le Hardi, avant tout épris de luxe et d'art, leur préfère les imagiers des Pays-Bas et de l'Ile-de-France.

## CHAPITRE II

# L'ART DANS LES PAYS-BAS DES ORIGINES A LA RÉNOVATION DU XIV^e^ SIÈCLE.

Examinons maintenant quel était l'art de ces Néerlandais que Philippe le Hardi allait attirer dans ses Etats de Bourgogne, essayons de reconnaître comment on sculpta et comment on peignit dans les Pays-Bas de l'aurore du XI^e^ siècle au déclin du XIV^e^.

Les plus anciens vestiges, — en général des manuscrits, — portent l'empreinte byzantine et rappellent les travaux analogues exécutés vers le même temps dans les pays voisins. Rien d'étonnant à cela. Du XI^e^ siècle au XIII^e^, les arts de notre occident, uniformisés par l'inspiration chrétienne et tous tributaires de l'empire d'orient, surtout pour la technique, ne diffèrent entre eux que par quelques nuances. Ils sont autant d'aspects d'un même art, très un en sa variété. Les caractères des diverses races que l'on y entrevoit ont comme un air de famille (1).

---

(1) Que l'on examine, entre autres exemples, une curieuse peinture sur bois de 1299, brutale, bourbeuse, mais vivante, *le Sauveur du Monde*, suspendue dans la nef de N.-D. de Semur-

Les Pays-Bas avaient apparemment reçu de bonne heure maints éléments d'art nordique ; on aimerait donc à savoir quelle part leur firent les imagiers et les peintres qui se multiplièrent dans les années 1000. Par malheur, il ne subsiste pas assez d'œuvres pour nous renseigner sur ce point et les textes sont avares de détails lumineux. Quelle fut au juste l'action de ce Jean, le prêtre-artiste, qui vint s'installer à Liège, après avoir travaillé à la cour d'Othon, et y byzantinisa ? Quels furent les autres initiateurs, d'où sortaient-ils, quelles traditions suivaient-ils ? On l'ignore. Les artistes de la première heure, — presque tous moines, — procédaient avec une obéissance souvent regrettable : si vive était leur dévotion pour le byzantinisme qu'ils en regardaient les poncifs comme de vénérables canons. Néanmoins il arriva parfois qu'en quelques-uns l'âme de la race se manifesta malgré le respect des formules adventices. Peut-être est-il permis de voir des manifestations de ce genre dans la recherche de l'expressif qui distingue un Christ en croix du *Collectarium* de l'abbé de Saint-Amand (XII^e^ siècle) conservé à la Bibliothèque de Valenciennes, et dans le souci d'animer la scène liminaire du Traité de

---

en-Auxois (face à la chaire). Entre cet ouvrage de l'école Germanique et les figures flamandes et françaises septentrionales de la même époque, que de traits communs ! Et cela frappe d'autant plus que ce Christ a été repeint, donc altéré quelque peu, en 1612.

Portail de l'église de la chartreuse de Champmol (Dijon)

(pp. 43, 56 et s.).

S[t]-Augustin sur la *Trinité* (même époque), jadis en l'abbaye d'Anchin, aujourd'hui à la Bibliothèque de Douai (1). Mais il faudrait des milliers d'images de diverses matières pour étudier comme il convient ces précieux bégaiements, ces éveils d'originalité qui constituent la phase initiale de l'évolution de nos arts !

En sculpture, les ouvrages du XII[e] siècle sont rares et, pour les motifs énoncés ci-dessus, ils n'ont rien de particulièrement ethnique. C'est de la lourde écriture commune à tant d'archaïques que sont relatés les miracles de S[t]-Bavon sur le double bas-relief du Musée de ce nom à Gand ; mais une figure de dernier plan y exprime confusément une conscience. Un désir très net de vérité se lit sur les personnages énergiquement taillés au-dessus d'un encadrement de porte à Sainte-Gertrude de Nivelles, et une agréable douceur humanise la *Vierge* de Dom Rupert (Musée archéologique de Liège) ; comme exécution, ces images s'apparentent étroitement aux statues de la tour de l'église d'Honnecourt (façade méridionale) et aux débris de têtes du Musée de Cambrai (arrachés au portail de la cathédrale de cette ville), que l'on peut regarder comme des spécimens de l'art français en voie d'affranchissement. Quand cessèrent de byzantiniser les imagiers néerlandais, nul ne saurait le dire ; en tout cas, il paraît

(1) Cette scène représente le Christ recevant l'hommage du livre.

maintenant avéré qu'ils francisèrent au XIII[e] siècle. « Nul peuple n'a subi plus continuellement ni plus profondément l'action de ses voisins », dit des Belges M. Pirenne (1).

On sait quel éclat merveilleux jette la France à l'ère des grandes cathédrales, quel mouvement impétueux et fécond naît du rajeunissement de son art, enfin débarrassé des vieilles bandelettes qui l'enserraient. Certes il était naturel que l'irradiation de cet art s'étendit sur les Pays-Bas, si large ouverts à l'esprit du pays de Philippe-Auguste et de St-Louis. Au reste, où n'accueille-t-on pas alors l'esthétique et la manière françaises ? Elles libèrent de formules caduques et s'imposent par des chefs-d'œuvre.

Toutefois les Néerlandais ne francisent pas en imitateurs, ils travaillent avant tout à s'assimiler les principes et les procédés de ces voisins qu'ils considèrent comme des éducateurs compétents. Celles de leurs œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous ne ressemblent pas à tel ou tel groupe d'ouvrages français, elles ont une saveur régionale comme celles du Parisis, de la Beauce, de la Champagne, du Berry, de la Picardie, de la Bourgogne. L'art français, il importe de s'en souvenir, n'a pas pris, en se nationalisant, un aspect unique, monotone ; grâce à ses foyers provinciaux, si vivaces et si judicieusement autonomes, il devient au contraire très varié. Eh

(1) *Hist. des Belges*, 1902, in 8°, Bruxelles, T. 1, p. VIII.

bien ! le cousinage est évident entre ces foyers et ceux des Pays-Bas. Ces derniers reçoivent la même sève, la même inspiration, et, comme eux, ils ont leur physionomie propre. Quiconque s'est pénétré des caractères des figures sculptées au XIII$^e$ siècle à Chartres, à Paris, à Amiens, à Reims, à Vézelay et Saint-Père, sentira ce qui distingue les œuvres chartraines, parisiennes, picardes, champenoises, bourguignonnes, des œuvres belges comme les anciens Fonts baptismaux de Saint-Lambert à Liège (aujourd'hui à Saint-Barthélemy), le lourd double tympan de l'Hôpital Saint-Jean à Bruges (façade), les statuettes des archivoltes du même édifice, la typique *Vierge* de Saint-Jean à Liége, l'individuelle *Vierge* en bois du Musée archiépiscopal d'Utrecht, au visage quelque peu grimaçant mais aux formes assouplies, le *St-Jean l'Evangéliste* en bois du Musée archéologique de Namur, aux proportions établies avec un désir de beauté dont y a peu d'exemples, l'expressif *St-Eleuthère* orfévri de la cathédrale de Tournai. L'origine de ces figures travaillées à la française se devine à quelques nuances presque indéfinissables, on peut dire que de tous leurs galbes se dégage un arome nordique. Même dans l'Artois, alors à la France, et partant très imprégné de son art, on relève des traces d'influences septentrionales, des tendances à caractériser : *Christ* dit *Grand Dieu* de Thérouanne, qui retiendrait sans sa vulgarité, *Vierge* et *St-Jeau* (cathédrale de Saint-

Omer), *St-Omer*, énergiquement tracé, et bas-reliefs relatant ses miracles (N.-D. de Saint-Omer).

Il serait vain d'insister sur ce qui peut, dans tous ces ouvrages, indiquer l'esprit nordique. Ce qu'il sied de retenir, c'est que le souci de représentation exacte qui s'affirmera dans le dernier tiers du XIVe siècle comme un caractère néerlandais n'est pas encore apparu à la fin du XIIIe. On voit assurément des têtes qui reflètent une individualité, on n'a pas encore retrouvé de personnages à la face reconstituée jusqu'en ses moindres particularités, à l'attitude révélatrice d'une personnalité. Les figures des gisants qui, plus tard, seront toutes traitées en portraits, demeurent conventionnelles ou synthétiques. L'image de Blanche de Castille (Saint-Denis) a certes du caractère, en ce sens que les formes en sont artistement construites ; elle n'accuse pas les caractères de la défunte ; son auteur a mis tous ses soins à la rendre décorative et il y a réussi. Quant aux statuettes comme la courtaude *Vierge* en buis du Musée de Lille, elles préludent seulement à cette évolution qui se terminera d'une si magistrale façon par les statuettes de bronze fondues par Jacques de Gérines (Musée néerlandais d'Amsterdam).

L'inspiration française triomphe encore pendant la premiére moitié du XIVe siècle. Les comtes de Flandre, d'Artois et de Hainaut prennent alors le ton auprès du roi de France dont ils reconnaissent la suzeraineté ; ils en adoptent les goûts,

JEAN MAELWEEL (attribué à)
CHRIST MORT SOUTENU PAR SON PÈRE
(Musée du Louvre, Paris).

(pp. 46, 48, 49).

ils tâchent d'en reproduire le faste et les imitateurs pullulent autour d'eux (1). L'or afflue dans les cités flamandes et on y excelle à le dépenser comme à le gagner. Les seigneurs accumulent les objets précieux, les dames rivalisent de magnificence. Rappelons-nous le mot de Jeanne de Navarre à son entrée dans Bruges en 1301 : « Je croyais qu'il n'y avait qu'une seule reine en France et j'en vois ici plus de six cents ! ». A la vue des richesse et des merveilles étalées en son honneur, l'épouse de Philippe le Bel n'avait pu retenir son dépit.

Libres, actifs, dûment organisés, les Pays-Bas jouissent dès le début du siècle d'une si belle prospérité que l'art y prend un admirable essor. C'est entre la plupart des cités une noble émulation. Nombreux sont les sculpteurs et les peintres à Gand, à Anvers, à Tournai, à Bruges, à Louvain, à Ypres, à Cambrai, à Lille, à Douai, à Valenciennes (où se trouvent aussi des tapissiers et des brodeurs) et, jusqu'aux invasions anglaises, à Arras. Leurs gildes ne tarderont pas à se développer remarquablement dans la plupart de ces villes.

Malheureusement, après s'être assimilé les principes de leurs voisins, les artistes des Pays-Bas en

(1) Depuis qu'ils s'étaient unis à des princesses des maisons de Valois, de Bourgogne et d'Anjou, Robert de Béthune et Louis de Crécy devaient l'hommage-lige à la couronne ; ils le rendaient d'autant mieux que Philippe le Bel avait pris de l'ascendant sur eux.

répètent les erreurs. Dans certaines décorations d'édifices, ils se rattachent bien, — forcés du reste en cela par les conditions du travail, — aux traditions ancestrales ; on le constate à la cathédrale de Tournai (*Vierge*, *Prophètes* et *Docteurs* du portail principal) et à N.-D. de Huy (scènes évangéliques d'un tympan). Mais, dans les figures isolées, ils s'arrêtent avec complaisance au genre conventionnel et même au maniérisme dans lesquels se laissent glisser les continuateurs des robustes imagiers de l'époque précédente. Ce sont les exagérations de France, — spirales que rien ne nécessite ou déhanchements excessifs, — que reproduisent la très maternelle *Vierge* de la Cathédrale d'Anvers (chapelle des Fonts) ; celle, à personnalité incontestable, de l'église de Hal (portail sud) ; celle du Musée de Tirlemont, dont l'exécution rachète par sa finesse la vulgarité des reliefs ; celle de la collection du Cte Durrieu (Paris), Brugeoise artistement taillée ; et surtout la *Ste-Catherine* de N.-D. de Courtrai, au corps par trop contorsionné, à l'allure, quelque peu poseuse. Les têtes de ces diverses statues témoignent d'un effort sérieux pour arriver à la représentation des caractères moraux. De même celles de la *Vierge* et des deux *conseillers* qui l'entourent sur la pierre commémorative du Musée d'Arras, du *Sergent d'armes* du Musée lapidaire de Gand, du *St-Germain* (?) de N.-D. de Huy ; de quelques statuettes, telle la *Vierge*, au visage lourd mais grave, réfléchi, du

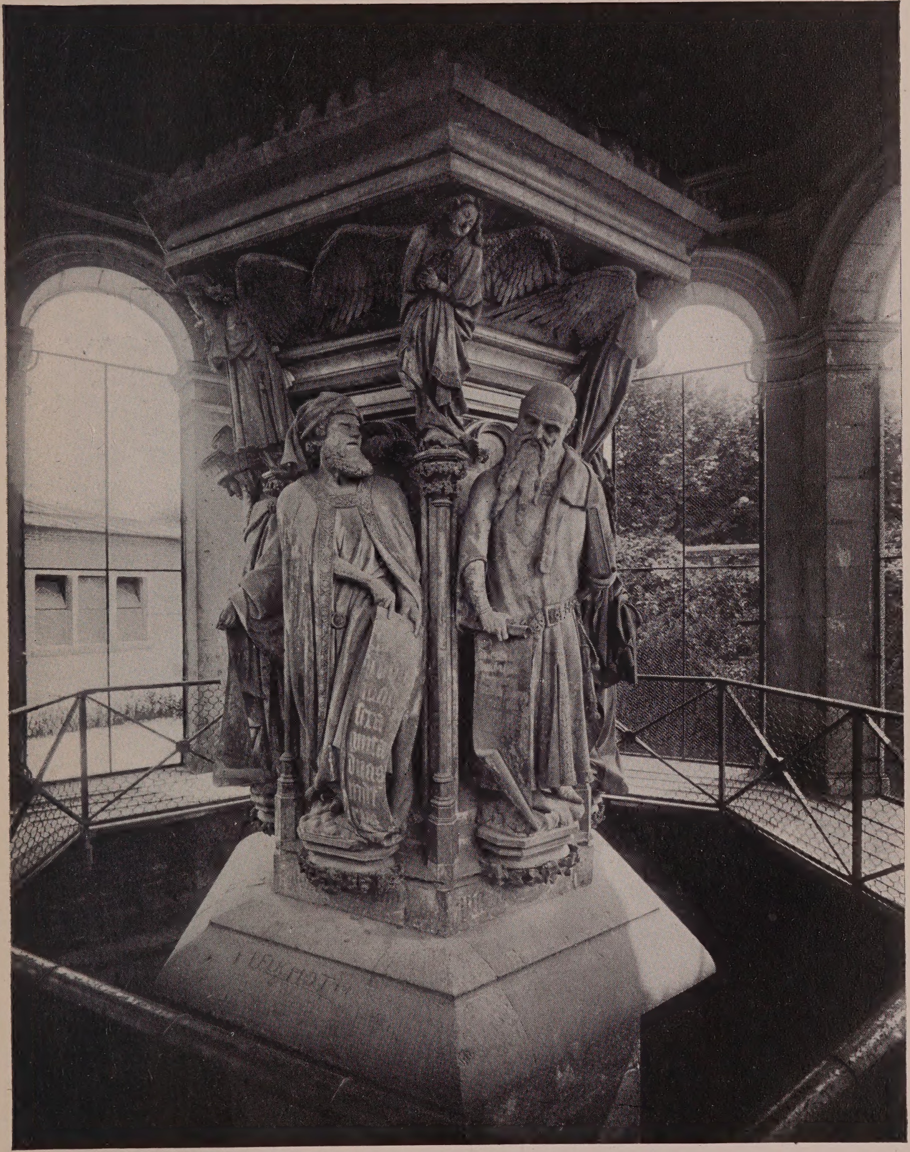
Musée de Lille, et de quelques figurines d'ivoire, telle la *Vierge* commune mais vivante du polyptyque de la collection Ozenfant-Scrive (même ville). Par contre, beaucoup d'imagiers continuent de sacrifier les signes individuels, les détails des galbes, à l'harmonie d'ensemble, comme dans l'image funéraire de Robert d'Artois (1318 à 1320, Saint-Denis), dont la tête offre un heureux cas d'interprétation large d'une physionomie.

Il y a lieu de croire que les peintres s'ouvrent à peu près en même temps que les imagiers à l'art de France. Mais comment juger de la peinture du XIII^e^ siècle par des détrempes rudimentaires comme celles de l'hospice de la Biloke (*Christ bénissant la Vierge*, — *St-Jean* et *St-Christophe*) ? Que nous apprennent ces personnages anguleux si ce n'est l'inhabileté de leur auteur, encore si près des décorateurs de la cathédrale de Tournai et du château des comtes de Hainaut à Mons ? On ne peut même pas relever convenablement les caractères de la peinture du XIV^e^ siècle, à cause du petit nombre de ses vestiges et de leur déplorable état. Il serait téméraire de chercher les lignes essentielles d'un genre et l'orientation de ses représentants dans des restes de compositions sommaires comme *la marche des confréries et des corporations* (chapelle de Leugemete, Gand), comme le *Christ et les saints* de l'ancienne église des Dominicains à Maestricht ; dans des personnages à moitié évanouis tels les

*comtes de Flandre* de N.-D. de Courtrai ou restaurés sans tact tels le *Robert de Béthune* agenouillé dans le chœur de St-Martin d'Ypres, et les portraits de la chambre des échevins (même ville); dans des tableaux encore barbares et hésitants comme le *Calvaire* du Musée d'Anvers et celui de Saint-Sauveur à Bruges. Quant aux effigies travaillées en miniature, comme celles de Louis de Nevers, de Marguerite de Flandre, de Louis de Male et de Marguerite de Brabant (Musée de Lille), quant aux enluminures expressives, comme celles du *Pélerinage de la vie humaine* réalisées à l'abbaye de Saint-Martin de Tournai (Bibliothèque de Douai), elles montrent que, chez les peintres comme chez les imagiers, plusieurs marchent vers l'individualisation alors qu'autour d'eux on s'obstine à généraliser d'après un formulaire. Toutefois il ne messied point d'accorder un regard à *la Marche* de Gand parce qu'elle est la première manifestation connue d'un genre que le peintre Louis de Mons, dans les années 1370, développera dans la décoration du palais de Salle-le-Comte à Valenciennes, et qui sera si fort goûté dans tous les Pays-Bas : la représentation des anecdotes, des évènements de la vie journalière (1).

Au milieu du siècle, un retour s'impose à l'école de la nature, on le sent vivement dans les provinces

(1) Les scènes de genre peintes par Louis de Mons n'existent plus.



CLAUS SLUTER
Puits des Prophètes (Daniel, Isaïe)
(Chartreuse de Champmol, Dijon).

(pp. 60 et s.).

néerlandaises. Les artistes n'y sont pas doués pour l'interprétation elliptique que réclame la décoration monumentale et dans laquelle ont si bien réussi les statuaires français contemporains de St-Louis et de Philippe III ; comme tous les nordiques, ils lui préfèrent les modes de figuration qui font revivre avec soin les moindres signes particuliers et tout ce qui révèle une personnalité. Peu à peu l'âme de la race parle en eux, les pousse à l'étroite observation des réalités, à la traduction littérale de ce qu'ils veulent représenter, à l'écriture scrupuleusement exacte des caractères moraux. Ces amoureux d'analyse loyale, d'investigations patientes, de rendus minutieux, ne sauraient se complaire longtemps dans cette généralisation banale des formes, ce faux idéalisme, qui, depuis une cinquantaine d'années, paralyse l'art de leurs voisins. Le fourvoiement de ceux-ci les frappe enfin et dès lors ils cessent de se diriger sur leurs traces. Bientôt ils réagissent en se jetant éperdûment dans l'étude directe de la nature. Désormais ils poursuivront cette étude avec ténacité, ils l'érigeront en méthode. La nature leur deviendra l'inspiratrice par excellence, le guide le plus sûr, et, pour la mieux honorer, ils s'attacheront, parfois avec une étroitesse extrême, à en transcrire jusqu'aux menus détails.

Dans le dernier tiers du siècle, ce mouvement de réaction infuse à l'art une vie nouvelle. Si des tombiers tracent encore des visages linéaires comme

celui de ce Wouter Copman dont Saint-Sauveur de Bruges conserve l'image, d'ailleurs très estimable pour le pertinent équilibre et le dessin bien rythmé des plis de son linceul ; si des ivoiriers, tel l'auteur du polyptyque de l'Hôpital Saint-Jean à Bruges, ne sont pas en notables progrès sur leurs prédécesseurs ; que d'imagiers naturalisent avec ardeur ! André Beauneveu, de Valenciennes, Jean de Liège, Jean Bondolf, de Bruges, brillent entre tous et peut-être sont-ils les initiateurs de cette évolution. De plus, Beauneveu et Bondolf, qui s'adonnent aussi à l'enluminure et à divers travaux de décor, entraînent bientôt les peintres dans le mouvement rénovateur, et d'autant mieux que la faveur de Charles V ajoute à l'autorité de leur talent. A la fin des années 1300, ce n'est plus seulement dans les grandes figures, comme la *Vierge* de N.-D. de Hal (portail nord), — hélas ! trop probe traduction d'une bourgeoise trop mal proportionnée, — que l'on s'entraîne à portraire ; c'est aussi dans les statuettes. *La paye des ouvriers par les trois vierges* (retable de Haekendover, près Tirlemont) nous montre une attachante série de personnages aux types saisis sur le vif et expressivement notés. A contempler leurs faces parlantes, on oublie les défectuosités des groupements auxquels ils appartiennent. C'est un amusant exemple de transposition de légende en tableaux de la vie journalière. Et les trois jouvencelles en bois du Musée d'Ypres s'imposent non moins à l'attention par leurs

minois si intègrement reproduits en leur diversité. Toutefois les sculpteurs n'arriveront pas, même au siècle suivant, au degré de puissance expressive, à l'artiste et passionné caractérisme des Bourguignons. Ils s'en tiendront à une honnête portraiture d'honnêtes modèles; sauf l'anonyme qui modela les figurines d'Amsterdam fondues par Jacques de Gérines, — et n'est-ce pas un slutérien? — ils procèderont avec une pondération et une ataraxie imperturbables (1). Les peintres, à partir de Jean van Eyck, les distanceront en maîtrise et en hardiesse.

A peine rénové, l'art des Bays-Bas commence de régénérer l'art français. Mais il ne s'ensuit pas que tous les artistes néerlandais qui pénètrent en Bourgogne dans le dernier tiers du XIV^e^ siècle y donnent des exemples de naturalisme. En effet, tous ne viennent pas de leur pays d'origine. Beaucoup arrivent de Paris ou d'autres centres français, où ils vivaient depuis longtemps, et leur manière est presque toujours celle des ateliers de la capitale ; ils n'ont pas encore ressenti les effets de la rénovation qui se dessine dans leur patrie.

Dès le début du siècle, quantité de sculpteurs

---

(1) Sur les statuettes d'Amsterdam, qui rappellent peut-être l'investiture de Philippe-le-Bon comme comte de Hollande, voir les articles de M. Schmidt-Degener, *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. II, p. 93 et 94, *Art flamand et hollandais*, 15 janvier et 15 février 1907.

et de peintres avaient essaimé dans les provinces septentrionales de France et surtout à Paris, où la production artistique restait intense (1). Pour obtenir des travaux plus aisément, et peut-être aussi pour suivre leurs goûts, ils s'étaient empressés de s'assimiler les procédés des ateliers locaux, dont le renom ne faiblissait pas, et leur nordisme en avait pâti. Même ils s'étaient assimilé, non moins bien que les Français, les éléments italiens répandus jusqu'à Paris sous Philippe-le-Bel (2). Ce qui, du reste, n'a rien d'étonnant puisque les écoles transalpines offrent encore à ce moment plus d'une analogie avec les écoles septentrionales et qu'elles ne sont pas sans devoir quelque chose à la France. Nulle différence entre les ouvrages français d'alors et les ouvrages que l'on sait pertinemment avoir été réalisés, à la même époque, dans les bassins de la Seine et de la Somme, par des Néerlandais ; on le constate surtout dans les miniatures.

Les Néerlandais qui remportent des succès à Paris dans les cinquante premières années du siècle,

---

(1) Les commandes continueront d'y affluer, sauf aux heures désastreuses, et la peinture murale y prendra une grande extension. C'est dans les années 1300 que l'on décore les hôtels Saint-Pol et de Savoisi, le vieux Louvre de Charles V, et, dans les environs, le château de Bicêtre.

(2) Des Italiens sont installés à Paris au début du XIV[e] siècle et deux d'entre eux, Philippe et Jean Rizuti, travaillent pour le roi. Il y en a aussi à Lyon et ils sont nombreux dans le midi.

le tombier Pépin de Huy, les peintres Jean de Bruxelles et Jean de Gand n'ont donc pas d'autre action que les Français qui florissent autour d'eux : les imagiers Pierre de Chelles et Jean le Bouteiller, les peintres Jean d'Auteuil, Jean Pucelle, Jacques Maciot, Evrard et Girard d'Orléans, Jean d'Auxerre et Jean Coste, le décorateur du château de Vambreuil en Normandie.

Il en va tout autrement des Néerlandais dont Paris consacre la gloire dans la seconde moitié du siècle : André Beauneveu, Jean de Liège, Jean Bondolf, Jean de Cambrai, Jean de Marville, Jacques Coene de Bruges. Ceux-ci sont imprégnés de l'esthétique nouvelle et leurs œuvres la rayonnent. (1) Tant à

---

(1) Aussi faut-il regretter vivement de ne pas posséder au moins leurs œuvres principales. On a tout lieu de regarder Beauneveu comme l'auteur des statues funéraires de Charles V (1364, Saint-Denis) et de Philippe VI (vers 1365, Louvre), la première bien supérieure à la seconde qui n'a pas été faite d'après nature. On sait qu'il a réalisé deux grisailles rehaussées du ms. n° 11060 de la Bibliothèque royale de Bruxelles : *la Vierge et l'Enfant entourés d'anges*, *Jean de Berry agenouillé près du Baptiste et de l'apôtre André ;* et on lui attribue les enluminures d'un Psautier du même duc de Berry (Bibliothèque nationale de Paris, n° 13091), dont les *Prophètes* et les *Apôtres* du débnt, mal proportionnés ou vulgaires mais vivants, rappellent les figures du manuscrit de Bruxelles.

De Jean de Liège, le Louvre conserve les statues funéraires de Charles IV le bel et de Jeanne d'Evreux, auxquelles il n'y a pas à s'arrêter parce qu'elles ont été exécutées comme le Philippe VI, et Saint-Denis celle de Blanche de France, travaillée très fidèlement en portrait, le nez suffirait à le

cause de leur célébrité que de leur valeur, ils exercent forcément une influence et sur leurs compatriotes francisés et sur les artistes français. Et cette influence n'est pas moins salutaire sur ceux-ci que sur ceux-là puisque, les ramenant à l'interprétation sincère, à l'étude directe des réalités, elle les détournait par cela même de toute imitation. On en voit un exemple topique à Saint-Denis ; c'est la statue funéraire de Bertrand du Guesclin, taillée entre 1389 et 1397 par Robert Loisel, élève de Jean de Liège, avec l'aide de Thomas Privé. La face du connétable rayonne de vie et d'individualité.

Très vraisemblablement, plus d'un artiste en France avait compris, même avant l'avènement de Jean le Bon, la nécessité de réagir contre les formules conventionnelles, maints ouvrages autorisent à le croire, entre autres le *Philippe III* de Saint-Denis et le *Guillaume de Chanac* du Louvre. Les Jean Susanne, les Jean de Montmartre, les Jean Lenoir, les Jean d'Orléans, les Etienne Lannelier,

---

prouver. De Bondolf, on n'a plus qu'une miniature à personnages : *Jean de Vaudetar offrant une Bible à Charles V* (1373, Musée Westreenianum, La Haye). Mais ses dons de compositeur et de peintre nous sont indiqués par les Tapisseries de l'*Apocalypse* (Saint-Maurice d'Angers), dont il a tracé les cartons. A Jacques Cœne, le c^te^ Durrieu attribue le *Jardin du Vieux de la Montagne*, scène d'un franc naturalisme peinte, au début du xv^e^ siècle, dans le *Livre des merveilles du monde* (Biblioth. nat^le^). De Jean de Cambrai, on n'a rien d'authentique. Sur Jean de Marville, le chapitre suivant renseignera.

les Colart de Laon eurent, il se peut, une action bienfaisante ; mais incontestablement ce sont les déracinés du Brabant, du Limbourg, de la Flandre, de la Gueldre, de l'évêché de Liège, de la Hollande, qui, sous Charles V, le « droit artiste et appris ès sciences », l'amateur au goût délicat, déterminèrent la réaction naturaliste à laquelle l'art de la France royale dut de rentrer dans la bonne voie. Cette réaction n'était probablement pas commencée, ou elle s'ébauchait à peine en 1363, lorsque Jean le Bon donna la Bourgogne en apanage à son quatrième fils, Philippe le Hardi (1); les artistes néerlandais que trouva celui-ci dans Dijon, voire même la plupart de ceux qu'il y manda au début de son installation, devaient donc en être encore aux méthodes d'antan.

---

(1) De 1032 à 1361, la Bourgogne avait appartenu à des ducs de la branche Capétienne. Le dernier, Philippe de Rouvre, étant mort sans enfants, le duché fit retour à la couronne de France.

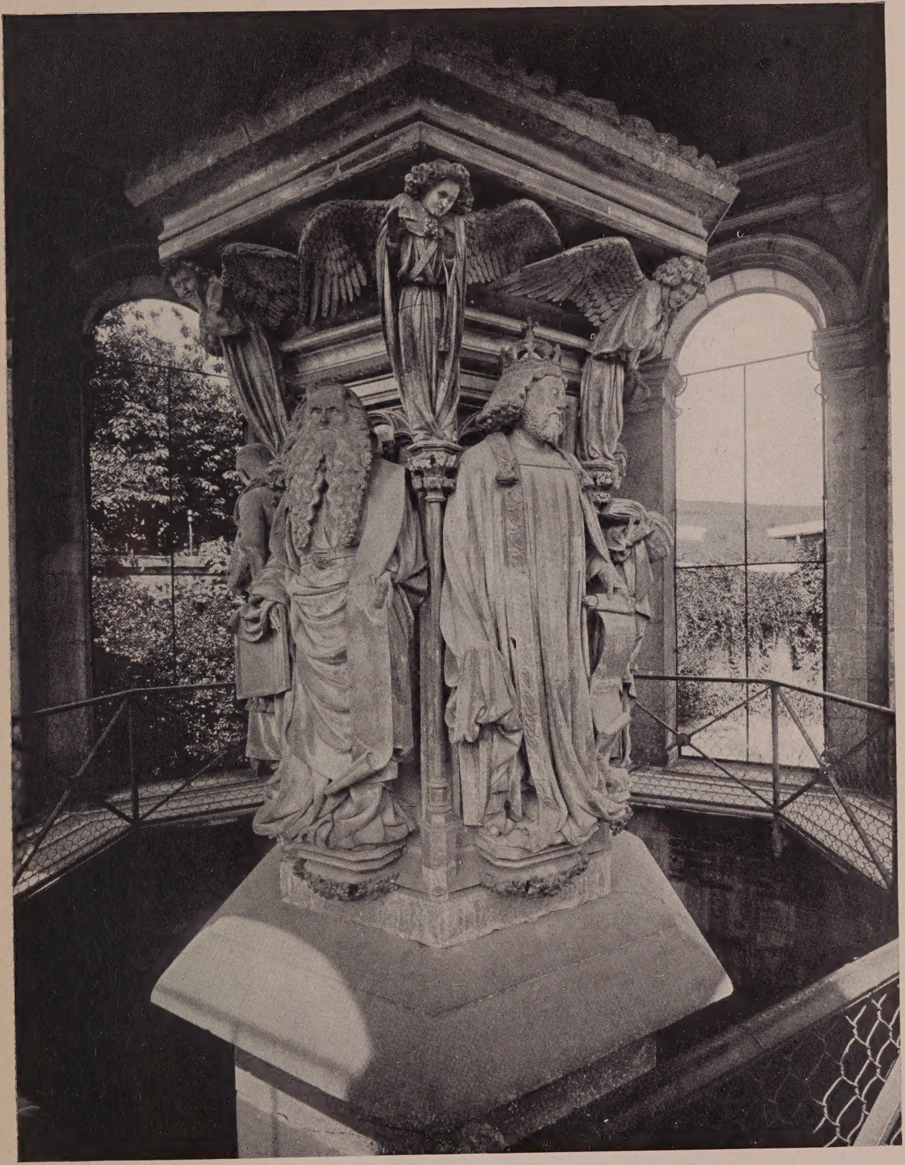
## Chapitre III

# LES NÉERLANDAIS EN BOURGOGNE SOUS PHILIPPE-LE-HARDI.

C'est au milieu du XIV[e] siècle que les artistes des Pays-Bas commencent de se répandre en Bourgogne par la Franche Comté. Dès 1315, un ouvrage de Pépin de Huy (sans doute originaire de Huy, près de Liège), la sépulture du comte Othon, prend place dans l'abbaye de Cherlieu, au diocèse de Besançon. Et très probablement dans les années 1350, un autre monument funéraire, que son type permet d'attribuer à quelque tombier belge, celui du seigneur Mellot et de son épouse, est érigé dans le cloître de l'abbaye de Fontenay (Auxois) (1). Vers la même époque, un Bruxellois collabore avec Jean de Soignolles à une tombe commandée pour la Sainte-Chapelle de Dijon. Enfin les artistes néerlandais se multiplient dans cette ville une fois que Philippe-le-Hardi a pris possession du duché (1364)

---

(1) Le gisant, M. Kleinclausz l'a démontré, est un frère cadet de Guillaume IV ou de Guillaume V de Mellot ; il vivait dans le deuxième tiers du XIV[e] siècle. Ces statues ont beaucoup souffert ; dans leur état actuel, elles semblent d'une exécution un peu lourde. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1905.



CLAUS SLUTER

PUITS DES PROPHÈTES (Moïse, David)

(Chartreuse de Champmol, Dijon).

(pp. 60 et s.).

et surtout après son mariage avec la veuve de son prédécesseur, Marguerite de Flandre (9 juin 1369). Non pas que la réunion des provinces Flamandes à la Bourgogne provoque une migration d'artistes septentrionaux en rendant plus faciles leurs déplacements et plus grandes leurs chances de succès, mais parce que le duc a toujours eu une prédilection pour ceux-ci et sans doute aussi parce que la cour de France les a mis à la mode. C'est donc à leurs talents qu'il fait appel lorsqu'il décide d'embellir sa demeure et sa capitale, et naturellement les maîtres qu'il réunit recrutent de préférence parmi leurs compatriotes les aides dont ils ont besoin.

Grâce à son mariage, Philippe se trouvait à même d'accomplir de vastes desseins. Avec ses droits futurs sur les provinces Flamandes, Marguerite, fille unique de Louis de Male, lui apportait en dot le comté de Bourgogne (Franche Comté). Aussi le roi d'Angleterre, Edouard III, avait-il manœuvré longuement pour que son fils Edmond obtint la main de cette opulente héritière. Mais leur degré de parenté exigeait, pour qu'ils fussent unis, des dispenses que le pape Urbain V crut devoir refuser. Charles V, politique avisé, mit à profit cet échec et le comte de Male agréa pour gendre le duc Philippe le Hardi (1).

---

(1) « Et me fut a donc dit, relate Froissart, que le comte de Flandre, pour ce mariage laisser passer, reçut grand profit, plus de cent mille francs, et demeurèrent encore la

Avec Philippe, un régime nouveau, une ère nouvelle, s'inaugure dans les Etats de Bourgogne. Le duc a des projets grandioses, il veut tenir un rang princier, avoir une cour calquée sur celle du roi, et, bien qu'il n'y doive résider jamais longtemps, une capitale digne de ce nom. S'il n'a pas le sens esthétique, les qualités d'amateur véritable de son frère Charles V (1), il aime, comme lui, ce luxe de haut style, de bel aloi, que, seul, l'art constitue. Il a besoin de faste, il est avide de toutes les sensations, depuis celles que procurent la plus splendide des fêtes, la plus affriolante des œuvres plastiques, jusqu'à celles qu'occasionnent un costume galamment tourné, un impeccable objet précieux. C'est un jouisseur raffiné, c'est un Valois. Il ne lui faut donc pas seulement des architectes, des peintres et des imagiers, mais aussi des ivoiriers, des brodeurs et surtout des orfèvres.

« Le luxe des ducs de Bourgogne, relate L. de Laborde, avait fait des orfèvres les associés et les aides de leurs tailleurs; les vêtements étaient litté-

---

ville de Lille et celle de Douay à lui, en charge de grand argent que le dit roi donnoit à son frère en mariage et au comte de Flandre... », L.IV., ch. CCLXXII.

Le comte de Flandre eut encore Orchies.

(1) Charles V ne se bornait pas à favoriser les arts par ses acquisitions, il les avait organisés administrativement. C'était aussi un noble ami des lettres et l'on vantait avec raison la bibliothèque qu'il s'était composée. Hélas ! on devait la vendre à Bedford en 1423 !

ralement couverts par les brillants produits de leur métier. Or, dit Martial d'Auvergne, *on s'harnachoit d'orfavrerie*, expression heureuse pour rendre cette surcharge excessive et ridicule. Les dressoirs succombaient en même temps sous le poids de la vaisselle d'or et d'argent, les écrins des femmes renfermaient des valeurs considérables, les trésors des églises regorgeaient de châsses et de vases sacrés.... » (1)

Enfin il est stimulé dans ses goûts fastueux par les exemples des ducs d'Anjou et de Berry ; entre ses frères et lui, c'est un tournoi de munificence. Il se compose une maison et ses enfants auront la leur. A Paris comme à Dijon, il prodigue les galas et s'y montre magnifique. Tournois, joutes, banquets, représentations de mystères et de sotties, il organise tout avec une pompe royale. Il multiplie les commandes d'œuvres d'art dans la capitale du roi comme dans la sienne (2) ; dans l'une et l'autre ville, ainsi

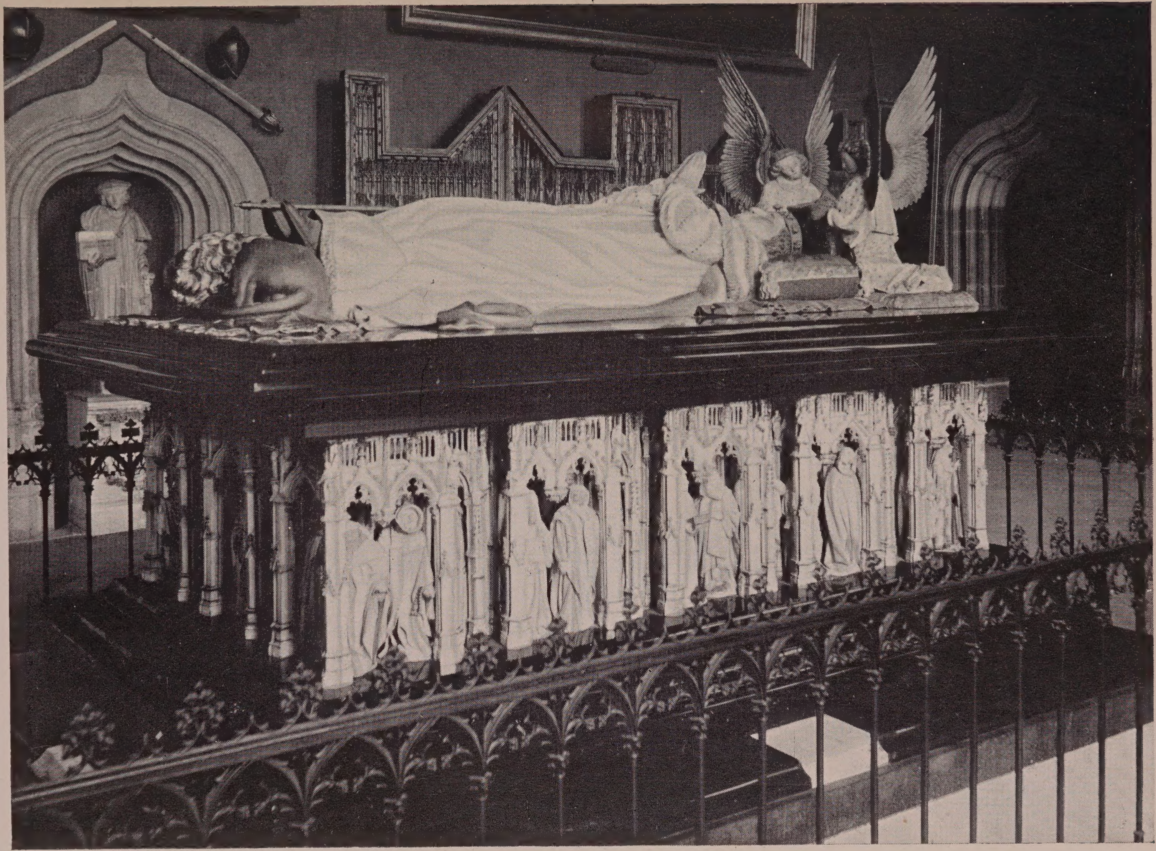
(1) *Les Ducs de Bourgogne*, introduction, T. L. p. XX-XXI.

(2) Quelques unes de ses commandes nous sont connues par les textes. On sait ainsi qu'il reçut de Perrin Denys, imagier de Paris, en 1388, « une ymaige de Notre-Dame tenant en son giron ung Dieu de pitié, et deux ymaiges d'anges, tout de bois enlevez » ; qu'il fit faire, l'année suivante, son sceau par Jean Fovet, orfèvre de Dijon ; et, en 1392-1393, deux grands tableaux d'ivoire, *la Passion* et *la vie de St-Jean-Baptiste* par Berthelot Héliot, un des rares artistes français demeurant alors à Dijon. Statues et tableaux ne sont plus. Le sceau représente le duc à cheval et brandissant son épée, image encore bien raide mais d'une allure intéressante.

qu'en diverses cités flamandes, il entretient des peintres et des imagiers officiels. A Paris, Jean de Liége sera longtemps chargé des « menues œuvres » de son hôtel d'Artois. A Ypres, Melchior Broederlam exécutera pour lui de très divers ouvrages. Et maints artistes s'occupent de ses nombreux châteaux : tel Laurent à Hesdin. Mais c'est avant tout à Dijon que Philippe accumule les actes somptueux. Pour y remplacer le château des anciens ducs, ruine banale et morose, il élève une tour en 1366 (aujourd'hui tour de Bar), et y instaure le logis de ses rêves. Douze ans plus tard, pour avoir près de sa demeure les religieux qu'il a en particulière estime, — car sa poursuite des joies terrestres ne le détourne pas de toute pensée céleste, — ainsi que pour placer dans un cadre admirable et sûr son tombeau et ceux des siens, il fonde une Chartreuse à Champmol, aux portes de Dijon.

Comme la plupart des grands, il conservait ses croyances tout en obéissant aux lois de la mondanité et en agissant sans scrupules lorsque cela servait ses projets ambitieux ; il s'arrangeait un catholicisme commode dont ne souffraient point ses passions (1). Néanmoins, comme beaucoup de jouisseurs, il vénérait les austères, les cénobites à vie mortifiée, se figurant sans doute que leurs rigueurs ascétiques

(1) Son rôle pendant la minorité de Charles VI prouve surabondamment qu'il n'était chrétien que de nom.



Mausolée de Philippe le Hardi
(Musée de Dijon).

(pp. 76 et s.),

rachèteraient dans une certaine mesure ses excès et ses fautes. D'autre part, à cette époque, où le relâchement recommençait de contaminer une grande partie du clergé, l'action des monastères rigides était excellente sur les populations. Il fallait des exemples vécus de christianisme intégral pour les maintenir dans la foi, le devoir et l'ordre.

Par sa fondation d'une chartreuse, Philippe satisfait sa piété tout en servant ses intérêts ; aussi fait-il les choses largement. Il le peut d'autant mieux qu'au début des constructions, en 1383, Louis de Male étant mort, il devient effectivement comte de Flandre. En outre, il s'est assuré depuis peu la possession de la Flandre française. En effet, Charles V ne lui avait cédé cette province en 1369 que pour activer son mariage avec Marguerite, car sa politique exigeait que l'héritage de celle-ci échût à un prince de son rang. Mais il avait été spécifié entre les deux frères que Philippe restituerait cette donation après la mort de son beau-père. Or le roi mourut avant le comte de Flandre et le faible Charles VI consentit aisément à délier son oncle Philippe de l'engagement que ce dernier avait pris naguère. Au milieu des années 1380, notre duc se trouve donc dans une situation très florissante ; toutefois il a un tel génie de la dépense qu'il irait infailliblement à la ruine si la duchesse lui ressemblait. Heureusement Marguerite possède à un assez haut degré les vertus domestiques pour ne pas verser dans le luxe des

dames de la cour de France (1) ; elle se borne à tenir son rang dans les grandes circonstances. Son économie, sa modestie, son bon sens contre-balancent la prodigalité et la mégalomanie de son époux, qui, malgré les soucis de sa politique, poursuit sans trêve la réalisation de son programme d'embellissement et ne cesse d'acquérir des gemmes et des joyaux.

Après cinq ans de travaux diligemment menés, la Chartreuse de Champmol est prête à recevoir les moines qui lui sont destinés. En 1388, le 24 mai, fête de la Ste-Trinité, à laquelle est consacré le monastère, on célèbre la dédicace de l'église. Et bientôt la vie communautaire commence dans les nouveaux bâtiments conventuels. L'architecte, le fameux Drouet de Dammartin, a fait ses preuves au Louvre de Charles V, au château de Nesle du duc de Berry, à la cathédrale de Troyes (dont il édifia la grande rose) et au château de l'Ecluse, qu'il vient de bâtir pour Philippe sur la littoral de la mer du Nord. C'est à bon escient que le duc l'a nommé « maistre général de ses œuvres de maçonnerie pour tous ses païs ». A Champmol, Drouet a donné la plénitude de sa mesure ; il a tout tracé, même les lignes essentielles de la décoration ; il a tout combiné, tout inspiré, si bien que cet immense ensemble eut,

(1) Ce luxe était déja inouï sous Charles V, l'écuyer Eustache Deschamps, dit Morel, nous l'apprend dans ses *Poésies morales et historiques*.

malgré la diversité de ses parties, une effective unité (1).

Par ses aspects comme par ses plans, la Chartreuse dijonnaise ne différait guère des autres moutiers de la famille de St-Bruno; car, selon la règle de ce fondateur, les bâtiments doivent avoir une simplicité et une pauvreté telles que le type n'en saurait beaucoup varier. Mais l'église était splendide. Dans les couvents des ordres les plus renoncés, on s'applique toujours à bien orner le sanctuaire; on tient à y honorer, même au moyen de la matière, celui qui vient y renouveler le sacrifice du Calvaire; Philippe le magnifique se devait de pousser jusqu'à l'émerveillant la parure du temple qu'il élevait à la gloire et louange du Dieu un en trois Personnes. De la rose du portail à la moindre ornementation, des stalles du chœur aux lanternons de la voûte, des grandes sculptures au plus modeste objet du culte, tout avait été construit avec des soins extrêmes, un réel souci de beauté. A l'extérieur, les regards allaient des pinacles aux gargouilles, du coq d'airain juché sur le clocher à l'ange veillant au chevet, un étendard au poing, et s'arrêtaient longuement aux statues du portail : *la Vierge* recevant les hommages du *duc* et

---

(1) Drouet avait sous ses ordres les maîtres maçons Jacques de Neuilly et Jean Bourgeois; à partir de 1387, il leur confia le soin de diriger les derniers travaux de construction.

de la *duchesse* présentés par *St-Jean-Baptiste* et *Ste-Catherine*. A l'intérieur, l'attention était sollicitée par le maître-autel aux colonnes illustrées d'anges, au riche triptyque représentant l'*Annonciation*, la *Visitation* et l'*Assomption*; par les sépulcres de Philippe-le-Hardi et de Jean-sans-Peur élevés dans le chœur ; le groupe de la Trinité qui dominait l'abside ; une *Pieta* placée on ne sait où ; l' « *Ymaige de Dieu* », les statues de la *Vierge*, de *St-Michel*, de *Ste-Anne*, du *Baptiste*, de *St-Antoine* et de *St-Georges* réunies dans cette partie de l'oratoire ducal qu'on dénommait chapelle aux Anges ; divers retables à grand effet; la chaire et le jubé en bois sculpté ; le lutrin en cuivre jaune constitué par un aigle enlevant deux reptiles ; les verrières où l'image de Marie alternait avec les armes ducales (1). Dans le grand cloître, enfin, on admirait le *Puits des Prophètes*, célèbre presque au lendemain de son inauguration.

Ces *Prophètes*, il conviendrait que nul ne l'ignorât plus, ont pour auteur Claus Sluter, dont on verra bientôt la valeur et l'action. L' « *Ymaige de Dieu* », le *St-Michel tenant Satan enchaîné*, la *Ste-Anne* et le *St-Georges* de la chapelle aux Anges, statues hélas disparues, étaient aussi son œuvre. De même

(1) Les armes du duc étaient ainsi constituées : six pièces d'or et d'azur en bandes, bordées de gueulles, écartelées de France en chef, semé de fleurs de lis. Les armes de la duchesse étaient celles de Flandre : d'or à un lyon de sable mouflé de gris.

CLAUS DE WERVE

Pleurant du mausolée de Philippe le Hardi

(Musée de Cluny, Paris). (p. 80).

la *Pieta*, également détruite, et, très probablement, les figures du portail, sauf la *Vierge*. Les sépultures des ducs seront étudiées plus loin. Le groupe de la *Trinité*, qui n'existe plus, avait été taillé par Jean de Marville. On ignore de quelles mains étaient sorties la *Vierge* du portail, encore debout; la *Vierge*, le *Baptiste* et le *St-Antoine* de la chapelle aux Anges, dont rien ne reste ; par contre, on sait que les statues et le triptyque de cette chapelle avaient été recouvertes de tons par Jean de Beaumez, qui peignit aussi divers retables et la voûte de l'église. Deux autres retables en bois doré furent sculptés par Jacques de Baërze et l'un d'eux historié de peintures par Melchior Broederlam (1). Le maître-autel et le lutrin avaient été confiés à Joseph Colart, les vitraux des trente fenêtres à Jean le Thioys et à Robert de Cambrai (2). La chaire et les vantaux du portail furent sculptés par le charpentier Jean de Liège, homonyme du célèbre imagier. En outre, Jean de Beaumez avait exécuté plusieurs tableaux pour les cellules des moines ; Jean Maelweel une scène au thème inconnu, à l'entrée du

(1) Les sculptures de ces retables représentent, sur l'un : l'*Adoration des Mages*, la *Calvaire*, l'*Ensevelissement ;* sur l'autre : la *Décollation de St-Jean-Baptiste*, des *Scènes de Martyres*, la *Tentation de St-Antoine*.

(2) Le premier de ces « voirriers » fit aussi deux vitraux pour la chapelle fondée par la Duchesse Marguerite à N.-D. de Dijon en 1384-1385.

parloir ; Henry, dit Bellechose, une *Mort de Notre-Dame* et une *Légende de St-Denis*.

On sait comment la Chartreuse de Champmol a péri dans la tourmente révolutionnaire ; chaque pierre des bâtiments fut vendue et peu s'en fallut qu'aucune statue n'échappât à la destruction. Tout a été dit sur cet acte de haine aveugle, cependant il n'est pas inutile de continuer à le flétrir ; à force de souligner la sauvagerie et la stupidité de tels vandalismes, peut-être arrivera-t-on à en réduire le nombre.

Sur l'emplacement de l'ancien monastère, il reste le portail de l'église avec ses panneaux et ses figures mutilées, la vis de l'oratoire ducal, le *puits des Prophètes* et les portes d'entrée. D'autres œuvres et d'autres fragments, sauvés avec les sépultures des ducs, été ont recueillis dans quelques musées. Celui de Dijon a les tombeaux, le torse du *Christ* qui surmontait le puits, un bras de la *Madeleine* du même ensemble, les deux *retables* de Jacques de Baërze et la partie supérieure d'un meuble de bois à pinacles ajourés (peut-être la chaire). Le Louvre conserve un *Christ mort soutenu par son Père*, attribué à Maelweel, et la *Légende de St-Denis* de Bellechose ; le Musée de Troyes un *Christ mort sur les genoux de sa Mère*, presque homologue au tableau du Louvre, même par sa facture (1).

(1) Ces Christs peints sur des subjectiles de bois arrondis étaient d'un transport facile. Le duc emportait avec lui le

C'est tout ce que nous avons pour étudier l'art des imagiers et des peintres qui travaillaient autour de Sluter ; et les textes ne nous apprennent que peu de chose à leur sujet. Jean de Marville était au service de Philippe depuis au moins 1372. Le bon imagier wallon appartenait au groupe des artistes distingués par Charles V, ce qui permet de présumer qu'il était avec les rénovateurs ; en 1369, alors que Jean de Liège élevait un monument destiné à recevoir le cœur du susdit prince, dans une chapelle de la cathédrale de Rouen, il avait taillé dans le même endroit « certaines ymages ». Arrivé à Dijon trois ans plus tard, il y ouvrit un atelier officiel et, jusqu'à sa mort, soit jusqu'en 1389, il fut l'ordonnateur de tous les travaux de sculpture commandés par le duc.

Jacques de Baërze était de Termonde (Flandre Orientale) et y habitait. Ses retables, qui datent de 1391, ont été conçus comme ceux du XIII$^{e}$ siècle, mais la manière dont il a entassé leurs personnages nuit à l'effet décoratif des deux ensembles. Et il s'en faut que toutes les figures soient animées ; il n'y a guère de bien venues que celle du *St-Georges*, sur le retable qui possède encore ses peintures, et, sur l'autre, celles de quelques saints des volets.

---

*Notre-Seigneur de Pitié* du Louvre toutes les fois qu'il voyageait. On enfermait alors le tableau dans un étui de cuir, ouvrage de Gilles le coffrier.

Sur Jean de Beaumez, on ne sait rien sinon qu'il était, depuis 1361, bourgeois de Valenciennes, où il avait peint l'image de la Halle des Jurés, et qu'il avait été engagé par Philippe, à Paris, en 1375 (1).

Jean Maelweel, issu d'une famille de la Gueldre, était parisianisé, lui aussi, quand le duc le prit à son service, à la fin de 1397, pour remplacer Jean de Beaumez qui venait de mourir. Philippe l'appréciait si fort qu'il s'intéressait aux siens avec sollicitude ; deux neveux de ce peintre ayant été pris et rançonnés par les Brabançons, il s'empressa de les racheter (2). Maelweel travailla dans Dijon jusqu'à sa mort, en mars 1414. Le seul de ses tableaux dont on connaisse le sujet, — *les Apôtres et St-Antoine*, — exécuté en

(1) Ironie des documents ! On ignore quels tableaux il fit pour la Chartreuse, mais on sait qu'il fut aidé en « certains ouvraiges de painture » par un Girart de la Chapelle, habitant à Dijon en 1389-1390, et, en 1390, par un Guillaume de Francheville, domicilié dans la même ville, et par un Arnoul ou Raoul Picornet, qui décora la salle dite des Brebis et la chambre de Marguerite au château de Germolles, figura les *Apôtres* au château d'Argilly et teinta l'écusson de la Sainte-Chapelle Dijonnaise.

(2) Il avait été, d'ailleurs, la cause involontaire de ce méchef. C'était en 1400. Une épidémie ayant éclaté dans Paris où les jeunes gens apprenaient l'orfèvrerie, Philippe les avait fait retourner dans leur pays. Au cours de ce voyage, ils avaient été capturés à Bruxelles et, sans l'intervention du duc, il leur serait arrivé malheur, car leur mère se trouvait dans l'impossibilité de payer la rançon exigée d'eux.

CLAUS DE WERVE

Pleurant du mausolée de Philippe le Hardi

(Musée de Cluny, Paris).

(p. 80).

1397, ne nous est point parvenu. Les deux motifs au Christ mort qu'on lui attribue sont de simples assemblages de portraits, dont aucun n'est vraiment significatif. Mais au moins y démêle-t-on un louable désir d'arriver au dramatique en restant vrai. Au compte de leur auteur, on pourrait mettre encore, selon M. Salomon Reinach, deux miniatures d'un missel qui, jadis au monastère de Salem, se trouve aujourd'hui dans la Bibliothèque universitaire de Heidelberg (1). L'une représente, entre les *Evangélistes*, un *Dieu le Père* assez bien drapé et mis en place mais à l'air odieusement niais ; l'autre un *Calvaire* où, près du Crucifié, mal construit mais auréolé de douceur, *Jean* et les *Saintes Femmes* forment un groupe qui ne manque pas de gravité. La suavité l'emporte sur le caractère dans ces scènes où tout annonce le début du XV^e^ siècle.

Melchior Broederlam vivait à Ypres où il possédait une maison. Il ne s'en éloigna que pendant trois ans (1390 à 1393) pour aller au château d'Hesdin et à Paris. Très en renom, il avait été peintre en titre de Louis de Male avant de passer au service de Philippe. Les compositions qu'il a peintes sur l'un des retables de Jacques de Baërze, entre 1393 et 1399, rappellent en plus d'un point les miniatures françaises et italiennes de leur temps (2) ; elles ne

(1) Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. I. p. 55-66.

(2) Ces compositions, Broederlam les peignit après son voyage à Paris. Là, très probablement, s'était-il imprégné des

manquent pas de vie et témoignent d'un vif désir d'atteindre à l'expression par des moyens naturels.

L'ange de l'*Annonciation*, courtaud, épais et affligé d'un bras droit au raccourci manqué, est loin de réjouir le regard ; par contre, le groupe de la *Visitation* se présente agréablement en sa simplicité. Siméon, dans la *Présentation*, exhibe une tête trop grosse pour son corps mais cette tête a l'intérêt d'un portrait (1). Et la Vierge, si mal drapée dans la même scène, ne laisse pas de charmer dans la *Fuite en Egypte*, où elle apparaît très maternelle. Les quatre motifs de cet ensemble sont un peu lourdement gouachés sur fond d'or bruni et gaufré, néanmoins les deux paysages permettent de supposer que Broederlam regardait la campagne ; si leurs verts se sont enténébrés, les tonalités environnantes conservent une certaine fraîcheur (2). Rien d'autre ne subsiste de ce peintre qui fit tant de travaux.

---

influences italiennes, autrement plus fortes qu'en Flandre, où elles n'arrivaient que mélangées à la manière de l'Ile-de-France. Dès le milieu du XIVe siècle, des artistes de Paris empruntaient aux Italiens des écoles siennoise et florentine ; le portrait de Jean le Bon en témoigne. Et une *Vierge* de la collection Aynard montre avec quelle aisance ils mêlaient, à la fin du siècle, les éléments nordiques aux éléments italiens.

(1) Que ne possède-t-on encore les portraits de Philippe et de Marguerite qu'il peignit à Courtrai en 1407, dans la chapelle des Comtes ! Comme il serait utile et intéressant de voir quels progrès il avait pu réaliser dans ce genre !

(2) Quatre autres scènes, disposées près de celles-ci, ont été enlevées.

Henry Bellechose, originaire du Brabant, fut aussi très séduit par la manière franco-italienne ; mais ceux de ses tableaux qu'ont épargnés le temps et les hommes appartiennent au XVe siècle, nous les examinerons plus loin.

A en juger par les ouvrages arrivés jusqu'à nous, l'art des peintres de Philippe était un métissage. Divers éléments se combinent dans leurs peintures, comme cela se voit aux époques de transition ; les caractères français s'y confondent avec les caractères flamands de telle sorte qu'on peut les dire avec d'égales raisons françaises ou flamandes. Ce sont travaux de métèques, peu jaloux de conserver sans altération le type originel ; en tout cas, rien n'y décèle une marque foncièrement ethnique. Ces peintres sont encore loin de ce naturel et de ce caractérisme qui vont rendre inoubliables les miniaturistes du duc de Berry, à l'aurore du XVe siècle, entre autres Pol de Limbourg, ses frères et Jacquemart de Hesdin ; toutefois, par leurs efforts pour arriver à la traduction sincère, ils préparent utilement les voies. Peut-être n'eurent-ils pas assez souvent l'occasion de représenter des scènes, de composer des tableaux ; il leur fallait peindre tant de choses disparates ! Comme tous leurs collègues, à cette époque, ils étaient largement mis à contribution pour les fêtes ; et il entrait dans leurs fonctions de confectionner tous les genres de décor, depuis ceux des bannières, des panonceaux, des

cottes d'armes, des cierges, jusqu'à ceux des parois et des poutres des habitations (1). Il se pourrait qu'en Bourgogne ils aient eu en trop grande quantité des besognes inférieures.

Cependant, même dans le cas où la plupart des artistes néerlandais de Philippe auraient procédé en retardataires, il ne s'ensuivrait pas que l'esprit nouveau n'ait pas rayonné à Dijon dans le dernier tiers du siècle. D'abord, à défaut d'un vrai maître, un artiste enthousiaste et convaincu suffisait pour inoculer cet esprit. Ensuite, il est supposable que beaucoup préconisèrent le retour à l'étude de la nature sans arriver à rénover leur propre faire, soit à cause de leur âge, soit parce que, manquant de personnalité et d'énergie, ils demeuraient victimes, dans le domaine technique, de leur première formation. Rien de plus humain. On relève autour de soi force cas analogues en observant le monde des artistes.

Le mouvement de rénovation était trop prononcé à Paris et dans les Pays-Bas au début des années 1380 pour qu'alors on n'en ressentit pas les effets en Bourgogne. Tout est prêt, semble-t-il, pour une nouvelle évolution de l'art dans cette province au moment où commence la décoration de l'église cartusienne de Champmol. En tout cas, chose im-

(1) Maelweel coloria huit écussons armoriés pour la Chartreuse de Champmol.

CLAUS DE WERVE

Pleurant du mausolée de Philippe le Hardi

(Musée de Cluny, Paris).

(p. 80).

portante, les esprits sont certainement préparés. Pour inciter à l'action féconde, pour amener une floraison d'œuvres, il ne manque plus que le geste d'un artiste de génie, incarnant bien l'esprit rénovateur et l'imposant avec force à la matière qu'il transforme. Cet artiste paraît entre 1389 et 1390 : c'est Sluter. Son groupe des *Prophètes* sera la révélation attendue.

Ainsi, par sa fondation de Champmol, Philippe fait revivre l'art en Bourgogne, et, comme cette réviviscencc coïncide avec l'apparition d'un génie tel que Sluter, elle provoque un mouvement régénérateur, elle engendre une école vivace. Par son initiative, le duc avait créé un art somme toute officiel, et les conséquences de telles créations sont presque toujours désastreuses. Mais Sluter, par sa maîtrise, empêche cet art de dévier, de succomber dans la froideur et les redites ; il le change en un foyer splendide et bienfaisant. Nous n'en devons que plus de reconnaissance au grand réalisateur (1).

---

(1) Le perspicace Laborde a fort bien jugé la valeur du *mécénisme* de Philippe et de ses successeurs : « A l'épiderme, c'est étourdissant ; en pénétrant plus avant, on s'étonne du peu de profondeur d'un édifice aussi élevé. » *Les Ducs de Bourgogne*, Introduct., XLVII-XLVIII.

## Chapitre IV

# CLAUS SLUTER
# SON ART ET SON INFLUENCE

Sluter reste une figure à moitié mystérieuse. On ignore tout de l'existence qu'il eut avant son arrivée à Dijon et l'on ne connaît qu'à moitié sa vie en cette ville. En 1385, il travaille chez Jean de Marville en qualité de deuxième ouvrier, le premier étant alors Philippot van Eram (1). C'est le moment où Jean commence l'architecture du tombeau de Philippe, pour lequel il a reçu des pierres l'année précédente ; mais rien ne nous renseigne sur les sculptures dont il poursuit l'exécution dans le même temps et auxquelles collabore Sluter. On peut admettre toutefois que celui-ci ne manque pas d'occasions de se distinguer, puisque le duc le remarque et le considère comme le digne continuateur de son patron. En effet, Jean décédé, il lui en donne la

---

(1) Les sculpteurs employés par Jean de Marville étaient tous originaires des Pays-Bas. Avec van Eram et Sluter, les principaux furent, de 1384 à 1389 : Gillequin Tailleleu et son fils Tassin, Liefvin de Hane et son frère Mant, Thomassin dit Larmite, d'Ypres, Hannequin et Etienne Vauclair. Jean eut toujours au moins neuf ouvriers autour de lui et souvent il en occupa plus d'une douzaine.

succession (23 juillet 1389), tous les droits, titres et privilèges, partant lui confie le soin de continuer sa sépulture et le décor du portail de Champmol. Bientôt, enchanté de son imagier, il lui prodiguera commandes et gratifications.

Une fois entré dans ses nouvelles fonctions, Sluter ne cesse d'œuvrer que pour accomplir les voyages nécessités par ses travaux. Aussi quelle belle suite de statues sort de son atelier en quinze ans ! Rien que pour la Chartreuse, c'est, en 1390, la *Pieta* ; en 1391, le *St-Jean-Baptiste* et la *Ste-Catherine;* en 1393, l'« *ymaige de Dieu* », le *St-Georges* et la *Marguerite de Flandre* ; en 1396, le *St-Michel* ; en 1396 ou 1397, le *duc Philippe ;* en 1399, la *Ste-Anne*, les personnages du *Calvaire* et deux *Anges ;* dans le le courant des cinq premières années 1400, les six *Prophètes*. C'est, pour le château de Germolles, en 1393, des sculptures au sujet inconnu ; en 1397-1399, une *Vierge*, dont rien ne survit, et, peut-être vers la même époque, un *St-Jean l'Evangéliste,* pareillement anéanti, pour la Sainte-Chapelle de Dijon (1). Enfin que d'autres ouvrages il inspire et fait exécuter, depuis la charpente de l'oratoire ducal, dont sa main même traça les dessins, et les modèles en

(1) Vers 1399, le duc fit élever une façade à sa Sainte-Chapelle, du côté de l'ouest ; une telle construction impliquait des sculptures. C'est la même année que furent élevées les magnifiques cuisines du Palais, converties aujourd'hui en une salle du Musée.

pierre des anges coulés en laiton par Colart, jusqu'au cadran et à l'écusson de la Sainte-Chapelle !

Les statues du portail de Champmol proclament déjà haut et clair sa valeur. A la vérité, elles avaient été demandées à Jean de Marville, mais, comme à la mort de celui-ci, les pierres destinées à les supporter et à les protéger attendaient en vain depuis un an qu'on les préparât, on peut douter qu'il ait eu le temps même de les modeler en glaise. S'il avait pu seulement en faire des maquettes un peu poussées, ne les eût-il pas remises à ses praticiens dès les premiers mois de 1389 ? Et comment s'expliquer, en ce cas, que ces auxiliaires aient mis deux ans pour sortir ces figures de la matière alors que le duc et la duchesse tenaient tant à voir en place toutes les statues du portail ? (1) Par cela même que les deux premières figures ne reçurent leurs formes définitives qu'en 1391, on peut soutenir avec vraisemblance que Sluter en composa lui-même les modèles et les reprit dans la pierre. Ce qui conduit à croire qu'il a préparé de même les statues des deux saints, car eût-il laissé ses aides s'attaquer seuls à des morceaux de cette importance ?

On y sent, d'ailleurs, la main d'un maître. Ces quatre figures ne sont pas de simples représentations. Parce que les signes individuels qu'elles font

---

(1) Afin d'activer le travail, la duchesse avait, après la mort de Jean de Marville, augmenté le salaire de l'un des aides de Sluter.

CLAUS DE WERVE

Pleurant du mausolée de Philippe le Hardi

(Musée de Cluny, Paris).

(p. 80).

revivre sans ménagement nous frappent comme des portraits très fouillés, parce que trop de plis de leur costume restent cassants ou maigres, il ne s'ensuit pas que leur facture soit dépourvue de largeur ; regardez-les bien, aucun détail inutile n'y traîne, aucune minutie n'en altère l'ensemble. Même dans les draperies du *Baptiste*, où tant de plis s'accumulent, on ne rencontre rien de trop ; mais la disposition en est pénible, les lignes se dirigent à l'aventure ou s'agencent sans grâce. L'auteur s'est inquiété d'obtenir de la souplesse plus que de l'harmonie ; capable d'interpréter les vêtements, il n'était pas en puissance de draper les modèles. Pour la même raison, il a trop négligé la chute du manteau de sa *Catherine*, il ne lui a pas donné assez d'évasement. Là se dévoile l'âme de sa race. Le septentrional a toujours moins de goût que de force, il est mieux doué pour construire des formes d'après nature que pour inventer des jeux de lignes d'un accort équilibre ou pour trouver des silhouettes bellement décoratives. Mais comme ces défectuosités sont rachetées dans les statues du portail par les qualités d'exécution de leurs galbes, surtout par leurs têtes, si sûrement bâties, si naturellement animées ! Deux figures suffiraient pour démontrer la maîtrise de l'artiste qui les conçut : celle de la duchesse et celle de la sainte. Une bonne réalisation des types adipeux, notamment des types féminins, présente d'inouïes difficultés : un trop scrupuleux souci de vérité

entraîne à de funestes rondeurs, un essai d'idéalisation risque d'annihiler toute ressemblance. Or Sluter s'est tenu à égale distance de ces deux écueils ; sans s'arrêter à masquer les empiètements de la graisse, l'impertinence des doubles mentons, il a très habilement mis en relief les accents des deux masques qui, vus de profil, ne causent aucune sensation désagréable. Même Marguerite devient ainsi, ses mutilations aidant, touchante comme certains antiques.

Entre les statues du portail et celles du puits, les analogies ne sont pas assez criantes pour que l'on puisse assurer, en l'absence de documents, qu'elles soient du même imagier ; mais on n'en saurait déduire, sans témérité, l'affirmation contraire. Car on ne doit pas oublier que les artistes à forte personnalité, à la fois très sensitifs et très chercheurs, très désireux de se perfectionner sans cesse, traversent des phases de réalisation assez diverses, parfois à peu d'années de distance. Là encore, il n'y a qu'à regarder autour de soi pour s'en convaincre. La *Jeanne d'Arc* de Rude ressemble-t-elle à ses figures du *Départ ?* Et qui croirait, sans la signature et le témoignage des textes, que la même main a tiré de la matière le *Baptême du Christ* de la Madeleine et l'*Amour dominateur* du Musée de Dijon ? Dans l'œuvre de Carpeaux, quelles différences entre le *Pêcheur napolitain* et le buste de Napoléon III, entre le groupe d'*Ugolin* et le groupe

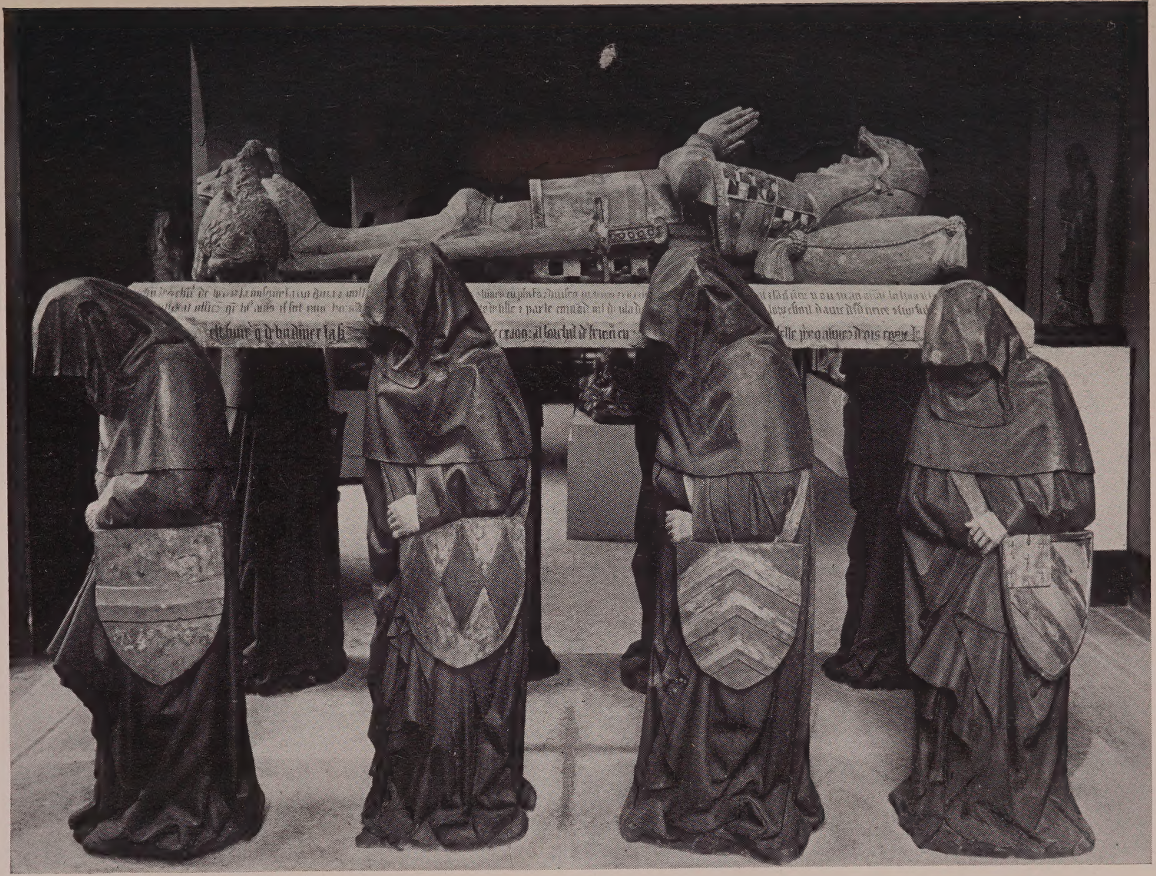
de *la Danse ?* Et il serait facile de multiplier de tels exemples. Or les artistes d'autrefois avaient la même humanité que ceux d'hier et d'à présent ; ils vibraient aux mêmes sansations, ils obéissaient, à quelques nuances près, aux mêmes préoccupations.

Sluter a donc pu varier sa manière assez souvent, qu'il l'ait voulu ou non. Rien d'irrationnel à lui attribuer les donateurs et leurs saints protecteurs du portail de Champmol. Il semble, au contraire, illogique de lui donner la *Vierge* qui se dresse au milieu de ces statues, car elle en diffère, non seulement par ses caractères, mais, chose plus grave, par son système de proportions. Son auteur voyait plutôt *long*, le créateur des *Prophètes* voyait *court* ; or il est avéré qu'un artiste ne saurait modifier l'une ou l'autre de ces visions, — s'il l'a reçue avec la vie, — surtout au point de passer de l'une à l'autre. C'est comme une tournure d'esprit que rien n'arrive à vaincre. Au surplus, la tête de la *Vierge* contestée, portrait sans flamme d'une matrone fatiguée, a plus de dureté que d'expression ; et sa draperie contient une multitude de détails trop littéralement traduits, mal ordonnés, tous uniment traités, sans souci des valeurs, de sorte que l'harmonie du corps en est rompue. De tels solécismes sont-ils imputables à un artiste supérieur ? Enfin, l'exécution, habile sans plus, ne fait pressentir

aucune des éminentes qualités de Sluter (1). Un artiste évolue forcément selon son naturel, selon sa courbe normale ; changerait-il plusieurs fois d'esthétique et de technique, se corrigerait-il d'anciens défauts, acquerrait-il de nouvelles qualités, il ne parviendrait pas à transformer sa vision innée des formes et des proportions. Donatello et Michel-Ange en sont de péremptoires exemples. On comprend que Sluter soit arrivé à perfectionner ses draperies, à mieux envelopper et synthétiser ses galbes, à extérioriser *l'en dedans* de ses faces ; on ne s'explique point, — le génie excluant le caprice, — que, capable d'établir les proportions de la *Vierge,* il soit retombé, dans un chef-d'œuvre, à celles des *Prophètes.*

Seize mois environ après la pose de la statue de Marguerite, en avril 1395, peut-être sous l'impression que lui avait causée les premières figures installées au portail de l'église cartusienne, Philippe commande à son imagier le puits du grand cloître. Le sujet plaît fort à Sluter, car il ne tarde guère à passer des plans à la réalisation : la pile destinée à supporter la masse des deux groupes s'érige à la fin de 1396, le piédestal, avec son couronnement et sa croix, aux derniers jours de 1398, et les personnages

(1) D'après M. Mouget, la *Vierge* du portail pourrait être celle que Philippe acheta, le 23 mai 1388, à Tournai, pour Champmol ; mais le contraire est tout aussi possible puisqu'il y avait, dans la Chartreuse, plusieurs statues de Vierges.



Tombeau de Philippe Pot

(Musée du Louvre, Paris)

(p. 85).

du *Calvaire* prennent leur place en juillet 1399. La même année, le maître termine deux des anges destinés à ce monument et il commence les *Prophètes* : trois d'entre eux sont prêts à être posés avant 1402, les trois autres avant 1406. Quelques ouvriers seulement l'aident dans cette œuvre écrasante, entre autres Hannequin de Prindalle et son neveu Claus de Werve, qu'il a près de lui depuis le 1er décembre 1396 (1). Mais Sluter n'est pas seulement un travailleur prodigieux ; c'est aussi un caractère difficile, soupçonneux et autoritaire ; on ne le satisfait pas aisément et un rien l'inquiète, il entend faire énormément lui-même et tenir ses auxiliaires dans sa main (2).

Bien connues sont les dispositions du puits de la Chartreuse : sur une base hexagonale, que supporte une pile, jadis entourée d'eau, six *Prophètes*

(1) Ses autres auxiliaires furent Vuillequin Semont (jusqu'en 1394), Pierre Beauneveu, Jean Hulst, François Marate, Antoine Cotelle de Namur, Gilles de Senef, Jehannin de Honet, Pierre de Liquerque, Pierre Aplemain, et les Bourguignons : Guillaume de Benoisy-en-Auxois, Perrin de Thorey, Jean Midey de Fleury-sur-Ouches, Jean de Regny. Ses manœuvres étaient également des Etats de Bourgogne : Jeannin Ligier de Sens, Hugues Chevrey de Selongey, Jean de Salins, Perrenot Sébillotte de Pontailler, Jean de Frasans. Dans ses dernières années, Sluter se contenta de quatre ouvriers.

(2) Il paye si largement de sa personne qu'en 1399, à Pâques, il doit s'aliter, profondément atteint, pendant un temps assez long.

de grandeur naturelle sont réunis entre des colonnettes, que surmontent des anges ; et, sur la plateforme établie au-dessus d'eux, le *Christ en croix*, la *Vierge*, le *disciple Jean* et la *Madeleine* proclamaient les grandes leçons de renoncement, d'abnégation, de résignation et d'amour (1). Les *Prophètes* présentent des textes qui se rapportent au Messie ; tout, dans ce monument symbolique autant que décoratif, concourt donc à un même but d'anagogie, tout y commémore le Sauveur et son ultime sacrifice.

Quoique ce puits eut tout pour toucher les Chartreux et entretenir leur piété, ils en négligèrent cependant l'entretien, sans doute à partir de cette période du XVII[e] siècle où l'art des ancêtres fut regardé comme barbare. Aussi les figures les plus exposées aux sévices du temps, celles du *Calvaire*, s'écroulèrent-elles avant que la tourmente révolutionnaire eut atteint la province. Et leurs débris n'ont livré, on l'a vu, que deux fragments qui ne soient pas informes : le torse du Crucifié et le bras de la Madeleine.

Mieux protégés par leur emplacement, les *Anges*

(1) Claus de Werve collabora aux figures du *Christ*, de la *Vierge*, des *Anges*, Hannequin de Prindalle à celle de la Ma. deleine. A Jean de Régny incombèrent les moulures et les bases de la croix, à Jean Hulst les écus armoriés.

Hannequin conduira plus tard les travaux du chœur dans la chapelle du château de Chambéry.

n'ont presque pas souffert et les *Prophètes* en ont été quittes pour quelques blessures ; Jouffroy, en 1842, les a très heureusement pansés et remis en état sans perfide prothèse (1).

Les costumes des Prophètes sont, pense-t-on, ceux des acteurs qui représentaient ces personnages dans les Mystères, car ils ne ressemblent pas aux vêtements de l'époque de Sluter. Tous, excepté Isaïe, portent une tunique recouverte d'un large manteau ; David a la tête ceinte d'une couronne, d'autres sont coiffés de chaperons et Zacharie porte de plus sur le sien un haut bonnet à bords retroussés. Isaïe est vêtu d'un surcot galonné, qu'entoure assez bas une ceinture à rosettes et à fermail orfévri. L'escarcelle et le livre de ce même Prophète ne sont pas moins finement ouvragés ; aucun détail n'avait été négligé puisqu'on avait demandé à l'orfèvre Hannequin de Hacht non seulement le diadème de cuivre de la Madeleine, mais encore le buricle (les besicles) de Jérémie. Ces statues avaient été peintes et dorées, ainsi que les figures du *Calvaire*

(1) Voici le détail de ses restaurations ; Moïse : deux doigts de la main gauche et les cornes de lumière ; Jérémie : extrémités des deux pieds, milieu de l'œil gauche ; Zacharie : un doigt de la main droite ; Daniel : le nez, un doigt id. ; Isaïe : une partie du sourcil gauche et de la barbe, quelques morceaux du torse ; Anges : fragments des mains, des vêtements et des ailes. En outre, quelques parties de phylactères, de vêtements et d'accessoires.

et les diverses parties du puits ; on en distinguait encore les tons en 1832 et, grâce à la Commission des Antiquités de la Côte d'or, nous savons comment ils étaient répartis. Sur les parements unis de la pile, se détachaient au milieu de flammes, les armoiries du duc. Le piédestal offrait un ton gris de pierre, sauf au fond des panneaux où une couche sombre mettait en relief les statues. La plus élevée des moulures de la corniche exhibait sur chaque face du piédestal trois soleils timbrés des sigles ducaux ; l'autre moulure s'ornait d'un feuillage d'or et tous les filets étaient parés du même métal. Les tuniques de Moïse et de Zacharie avaient reçu une tonalité rouge ; celles de David et de Jérémie une teinte bleue, la première azur étoilée d'or, la seconde très probablement outremer. Les manteaux, superbement dorés, se doublaient d'azur sur Moïse et sur Daniel, de vert sur Jérémie, d'hermine sur David. En outre celui de ce roi s'enjolivait d'un galon tout parsemé de harpes. Le surcot d'Isaïe imitait un brocart égayé de pourpre et de lazuli.

Les principales peintures du puits avaient été faites par Maelweel de 1402 au début de 1404, les autres et les dorures par Hermann de Cologne, peintre-doreur à plat ; l'ensemble devait donc produire un excellent effet, car les « estoffaiges » de statues importantes différaient fort des badigeonnages infligés de nos jours aux images du commerce religieux. O ne les confiait qu'à des spécialistes

Saint Antoine

(Musée archéologique, Dijon).

(p. 86).

éprouvés que l'on rémunérait selon leur valeur et qui s'appliquaient à produire eux-mêmes une œuvre, à collaborer en artistes avec les imagiers. Les *Prophètes* de Sluter, « estoffés » par Maelweel, engendraient, sied-il d'en douter? d'attachantes harmonies, dont s'augmentait leur force impressive. Or cette force est intense.

Les figures de ce monument assurent à jamais la gloire de leur auteur, elles sont un évènement dans l'histoire de l'art et une source d'enseignements. La tête du *Christ*, dont il faut déplorer les plans irréguliers et la vulgarité, est un bon morceau robustement pétri. Les *Anges*, tout en jouant leur rôle de support, prennent part à l'effet affectif de l'ensemble en manifestant leur compassion. Quant aux *Prophètes*, ils sont parlants à souhait et d'un naturel étonnant pour l'époque ; tous rayonnent une individualité que l'on admire plus que jamais. Moïse a l'air altier, énergique et résolu qui convient à un conducteur de peuple primitif; la face d'un inflexible volontaire à esprit droit, d'un initiateur à vision clairvoyante; la posture d'un chef sûr de lui et qu'aucune crainte n'arrête. Il se dresse comme un roc inébranlable. Extrême est sa ténacité : on le lit sur les contours de son front, de son menton, reconnaissable sous les poils, et de son pouce aux longues phalanges; et ses sourcils, son nez, sa bouche nous apprennent que, très jaloux de ses droits, il n'entend point qu'on enfreigne ses ordres.

Tout respire en lui l'autorité, la droiture et la force morale. Il est bien né pour manier les hommes et les organiser. Avec sa tête léonine, sa mine et son maintien de patriarche héroïque, il impose vraiment.

A côté d'un tel chef, David semble, en dépit de sa couronne, un fonctionnaire subalterne, un personnage tout à fait quelconque. Jérémie attire la sympathie par son air de sage vieillard, au sourire fin et indulgent. Zacharie au masque de marchand, d'ailleurs digne, blanchi derrière le comptoir, présente son phylactère comme une pièce d'étoffe dont il chercherait la vente. Daniel serre le sien d'un pouce ferme, comme une table de la loi, et, d'un index dominateur, ordonne d'en lire l'inscription; son profil évoque assez bien celui d'un aigle irrité, sa face et son allure révèlent un autoritaire farouche, enclin à la colère et d'humeur peu traitable. Isaïe offre, en revanche, un type de belle humanité; avec son crâne chenu et sa barbe luxuriante, son expression méditative, on le prendrait volontiers pour un vieil anachorète revenu de toutes les vanités d'ici-bas et prêt à consoler toutes les infortunes. Des corps vivent sous les costumes de ces *Prophètes*, un esprit luit sous les traits de leurs visages. Leurs attitudes sont aussi bien observées et rendues que leurs physionomies; celles-ci nous font entrevoir toute une psychologie que celles-là corroborent. Et quelle éloquence savoureuse dans certains doigts,

par exemple dans l'index et le pouce du terrible Daniel !

C'est par les proportions que pèchent ces admirables figures ; chacune d'elles est trop ramassée et plus d'une repose sur des pieds insuffisants. Sans doute quand on les considère d'ensemble, elles composent un si formidable support que ces défauts choquent peu ; mais ils n'en existent pas moins. De plus, sauf Isaïe, dont le costume n'a pas de complications, elles sont attifées avec une complète insouciance des rythmes. Zacharie n'est certainement pas mal enveloppé dans sa cape, aux lignes nobles et simples, mais des plis trop négligés en déparent le côté droit ; David porte bien sa robe heureusement sévère, mais là où elle s'infléchit l'équilibre se rompt. De tous les anges, un seul remplit convenablement sa fonction dans le décor ; celui qu'on aperçoit entre Daniel et Isaïe est vraiment fagotté, accident d'autant plus regrettable qu'il joue au mieux son rôle dramatique ; trois autres sont emmaillotés dans leurs draperies d'une façon telle qu'on les dirait fixés à la paroi par une tige trop grêle.

Sluter, les statues du portail nous l'on dit, était avant tout passionné de vie et d'expression ; il ne s'inquiétait d'eurythmie ni dans les vêtements ni dans les statures. Ses personnages sont d'ordinaire courts et négligemment vêtus, non parce qu'il a suivi le modèle avec docilité mais parce qu'il

n'éprouvait pas le besoin d'en bâtir de mieux proportionnés ni de mieux parés. Peu lui importaient les dimensions d'un corps dont la tête le charmait, les lignes d'un manteau dont les saillies lui fournissaient maints jeux d'ombre et de lumière. Il ne voyait même aucun inconvénient à ce que certains visages, dans les sujets sacrés, manquassent d'harmonie et de noblesse quand il croyait en tirer parti au seul point de vue sculptural : témoin son *Christ* du *Calvaire.* Ainsi ont toujours été les interprètes caractéristes, prenons-les comme ils sont. A quoi bon demander à un artiste de nous donner ce qu'il n'a pas reçu ? Le vaste jardin de l'art enferme d'innombrables fleurs et toutes ont des beautés ; il est sage de n'en dédaigner aucune et d'apprendre à les admirer à bon escient.

Louons donc en Sluter la puissance expressive et vivificatrice. Ses *Prophètes* sont des hommes, et mieux vaut somme toute, étant donné le motif du monument, avant tout religieux, cette présentation géométrique de statues-portraits qu'un ensemble de figures plus intégralement monumentales mais moins convaincues, moins enflammées. Ces graves annonciateurs ne sont là que pour nous entretenir du Messie ; on les excuse de ne pas constituer un groupe à la façon des personnages de pur décor. Au reste, ils produisent toujours un grand effet par leur masse ample et solide comme par leurs personnalités respectives, malgré qu'ils aient perdu leurs

Saint Antoine
(Musée archéologique, Dijon).

(p. 86).

tons d'antan, malgré le grillage qui les parque sous un pavillon sans rapport avec leur architecture.

On a dit, pour en caractériser l'exécution, qu'ils sont d'un réalisme lyrique. Le mot sonne bien mais, pour beaucoup, laisse trop à deviner. Ce qui rend supérieures ces images, au sens plastique, c'est qu'elles offrent d'intelligentes interprétations, comme les statues du portail, non des traductions littérales ; quoique précises à souhait, ainsi que de fidèles effigies, elles n'en sont pas moins d'un métier large. Leurs formes ont été logiquement établies par de vastes plans, sur lesquels un coup de pouce génial a empreint quelques accents au bon endroit. Rien d'inutile sur les faces, que creusent et bossèlent tant de muscles, rien qui n'y soit à sa valeur ; sur cette contexture disciplinée, les traits essentiels ressortent tout naturellement sans vains contrastes, les caractères moraux se décèlent en toute franchise. Les détails sciemment choisis, judicieusement arrangés et travaillés, forment des jeux de clairs et d'ombres variés comme les valeurs de tons d'un effet, et teintent ainsi les galbes d'un subtil camaïeu aux noirs impressionnants. De telles œuvres sont loin de rappeler le moulage sur modèle vivant, comme font les figures des caractéristes à vision bornée, à facture méticuleuse. Entre les *Prophètes* de Champmol et nous, plane la personnalité de leur réalisateur ; on les reconnaît pour ses enfants, car ils rayonnent quelque chose de lui, car son moi est

intimement mêlé à leur substratum d'œuvre. De là leur force pénétrante. Une statue travaillée en vue de refléter scrupuleusement les détails anatomiques d'un individu peut nous intéresser, voire nous arracher un hommage ; elle ne nous touche jamais profondément. Plus elle imite la réalité sensible, plus nous percevons ce qui la relègue irrémédiablement en dehors de l'humanité ; comment lui prêterions-nous une âme ?

Si les *Prophètes*, son dernier chef-d'œuvre, résument les différents stades de son art et nous en livrent l'esprit, Sluter est par excellence le sculpteur de la figure. Tous les dons qui permettent de causer la plus parfaite illusion des créatures vivantes par les dimensions et les volumes, il les avait reçus, et, s'il ne vit pas plus loin que l'interprétation des corps, au moins en tira-t-il un art humain. L'émouvant bâtisseur de carnations ! Avec quelle transcendance, il sortit victorieux de sa lutte avec les formes. Et comme il les anima de son souffle ! Sans doute ses praticiens ont-ils fait sortir ses *Prophètes* de la pierre, mais il les a certainement repris, et plusieurs d'un bout à l'autre ; car ils présentent des vigueurs, des souplesses, des nuances, qui trahissent un génie. A les scruter, on devine les tourments et les joies qu'il ressentit en achevant de concrétiser son rêve, il les a si bien pénétrés de ses sentiments que nous le sentons vivre en eux. Contemplons-les longuement, entrons en communication avec l'indicible

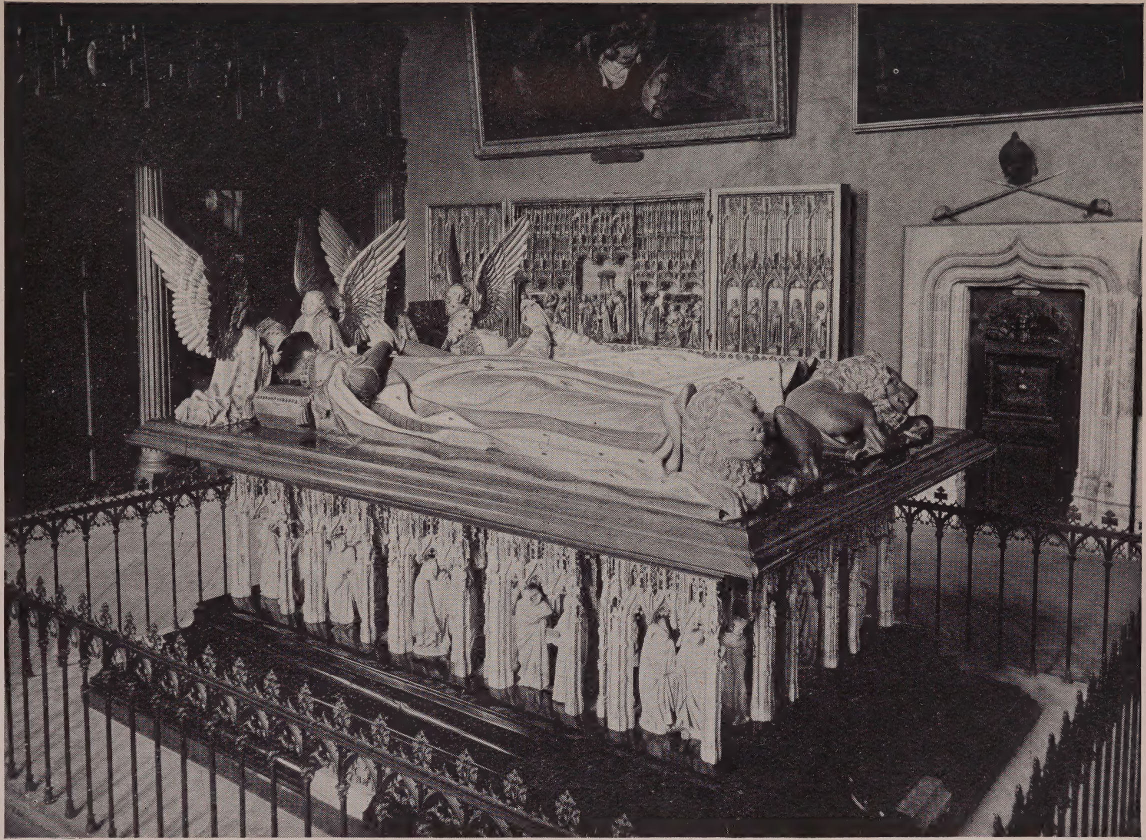
fluide qui s'en dégage : du fond de leur matière, lui-même nous confiera ses inquiétudes tandis qu'il les élaborait au moyen de la glaise docile ; ses satisfactions brèves après l'heureuse contexture d'un morceau ; ses longs moments de peine quand les plans fuyaient sous ses doigts ou que lui échappait l'expression désirée ; ses perplexités lorsqu'il lui fallait simplifier la musculature d'une tête sans nuire au naturel de sa physionomie ; ses accès de mélancolie, voire de découragement, lorsqu'une figure à peu près terminée il la voyait si loin de son rêve ; son amour quand même pour sa création quand celle-ci se profilait sous le ciel. Quel marbre sorti tout entier d'une main mercenaire nous parlerait ainsi ?

Revoyez-les souvent, ces inoubliables *Prophètes*, et chaque fois étudiez-les avec le sang-froid désirable ; vous constaterez que leur auteur architecturait les formes aussi puissamment que les Doriens de l'époque de Myron et qu'il révélait les sentiments par les faces avec autant de verve et de sûreté que les contemporains d'Agassias. Les têtes portraiturées au XIII[e] siècle et les meilleurs gisants du XIV[e] se trouvaient dépassés par les statues de Champmol ; on comprend leur immense succès. Depuis la disparition du dernier Gallo-romain capable de reproduire sans trahison le *Marsyas écorché*, on n'avait pas taillé en France de personnages aussi positivement personnels. Vêtus en orientaux de Palestine, les

*Prophètes* du puits seraient très patriarches et leur grandeur frapperait davantage. Il y a un souffle épique dans ces figures, que nul civilisé ne contemple sans émotion. Celui qui les mit au jour est un sublime rhapsode de la sculpture. Avec lui triomphent le sain naturalisme et le caractérisme dans une de ses plus hautes manifestations. L'art de Rude et l'art de Carpeaux sont en embryon dans les vestiges de Champmol.

C'est bien en réalité Sluter qui régénère l'art bourguignon ; comme tous les maîtres rénovateurs, il accentue un mouvement préparé par d'autres et l'achève. Sa formation reste mystérieuse. Eut-il un initiateur batave comme lui? Entra-t'-il jeune encore dans quelque atelier d'Allemagne, de Flandre ou de France? On ne sait. Les sculptures germaniques et bataves antérieures au XV^e^ siècle ayant été massacrées presque toutes, on ignorera toujours ce que peuvent leur devoir ses œuvres. D'autre part, elles ne se rattachent complètement, ces œuvres, ni à l'art flamand ni à l'art français de son époque. Mais tout ce que Flamands et Français ont de bon, elles le possèdent. Je croirais volontiers qu'il doit beaucoup aux imagiers français du XIII^e^ siècle, que l'étude de leur manière lui fut plus profitable que celle des « ymaiges » façonnées par Beauneveu à Mehun-sur-Yèvre (1). On remarque force points communs entre

(1) C'est en 1393 que le duc envoya Sluter au château de



Mausolée de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière

(Musée de Dijon).

(pp. 91 et s.).

ses *Prophètes*, pour ne citer que ces figures, et maintes statues des portails nord et sud de Chartres, de la façade occidentale de Reims, du porche central de Bourges. Il savait voir, butiner et s'assimiler. Il serait, d'ailleurs, inconcevable qu'il n'eût pas observé attentivement les œuvres régionales alors si nombreuses autour de lui.

Selon M. Pit, Sluter aurait pu s'inspirer des figures qui décorent les tombeaux de Jean de Polanen à Breda et d'Adolphe VI à Clèves (1). Les figurines de la grande église de Bréda sont trop abîmées pour qu'on puisse les comparer utilement avec les statues de Sluter ; bornons-nous à constater que leurs formes ont, en effet, de la vie et leurs étoffes de la souplesse. Les deux statuettes de femmes qui proviennent du monument d'Adolphe VI sont, quoique sans têtes ni mains, supérieures aux précédentes. Leurs galbes et leurs vêtements relèvent d'un art expressif, entièrement inspiré par la

---

Mehun-sur-Yèvre, pour y examiner, en compagnie de Jean de Beaumez, les travaux de Beauneveu ; or, à cette époque, notre artiste n'avait plus rien à apprendre comme statuaire, son voyage d'étude ne pouvait guère lui servir qu'à mieux comprendre les exigences de la décoration monumentale et c'est très probablement pour cette raison qu'il l'avait entrepris.

Froissart signale ces ouvrages de Beauneveu, L. IV, ch. XIV.

(1) L'intéressant article où M. Pit émet cette opinion se trouve dans « L'Art Flamand et Hollandais » d'Anvers, n° de Janvier 1908.

nature. On a certes toute licence d'admettre que Sluter vit ces figures et en tira parti. M. Pit trouve aussi quelque ressemblance entre les draperies des saintes taillées sur les stalles de l'église de Zalt-bommel et celles du maître. Mais cette ressemblance ne paraît pas évidente, bien plutôt sommes-nous en face de tendances analogues.

Les sculptures de Champmol décèlent des dons d'observateur de premier ordre et il serait téméraire de nier leur parfaite concordance avec les caractères burgondes. Leur art apparaît comme une heureuse synthèse des qualités germaniques, néerlandaises et françaises, une réalisation puissante de ce que les imagiers de ces trois races s'efforçaient d'exprimer depuis tant d'années. A peine sortis de l'archaïsme, ces imagiers avaient essayé d'empreindre de vie intérieure les physionomies de leurs personnages. Et entre tous les Français, les Bourguignons s'étaient montrés de bonne heure aptes à réussir dans cette recherche. Le puits de la Chartreuse dijonnaise offrit à leurs yeux éblouis un prestigieux accomplissement de ce qu'ils rêvaient d'effectuer. Il leur apprenait à construire les plans avec autant d'intelligence que de conscience, à respecter la nature, à s'en inspirer sans la suivre en esclave, à concilier le réel avec l'interprétation. Et ces enseignements précieux, ce monument les leur présentait de la manière qu'ils pouvaient le mieux comprendre, avec la clarté du génie.

En suivant Sluter, l'école Bourguignonne ne change vraiment pas, elle entre dans une phase normale de son évolution, elle prend plus pleinement conscience d'elle-même et parvient à une plus grande force d'exécution. Caractériste éminent, le créateur des *Prophètes* lui manifeste tout ce que permet d'obtenir le mode qu'il emploie et elle sait profiter de la leçon en élève intelligente. Tout au caractérisme, cette école ne pourra pousser plus loin que son initiateur l'interprétation des figures ; du moins procèdera-t'-elle avec originalité. Sa plus belle période de production, elle la lui devra.

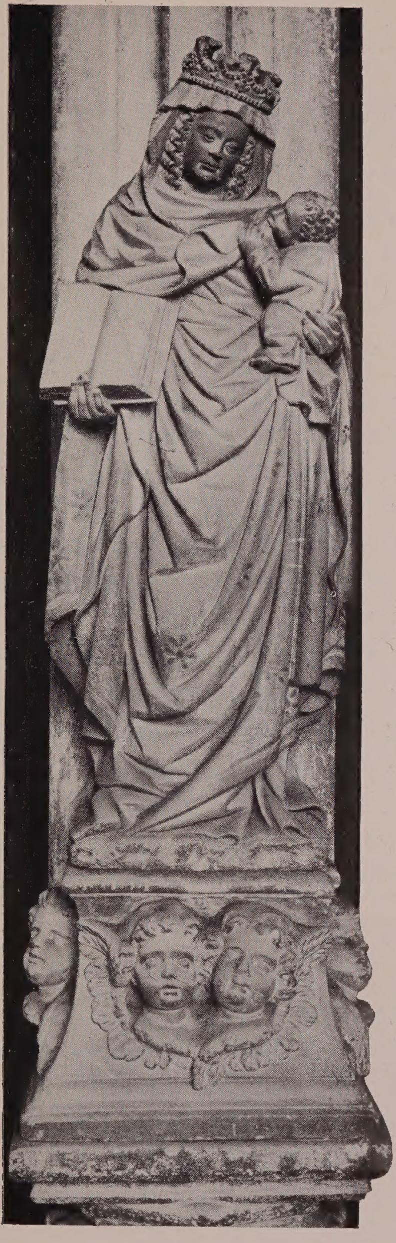
## Chapitre V.

# LA SCULPTURE EN BOURGOGNE AU XV$^{e}$ SIÈCLE.

Le puits et les statues de Champmol avaient provoqué de féconds enthousiasmes. Quand trépasse Sluter (Janvier 1406), il y a des Slutériens; et l'un des mieux doués, son propre neveu, Claus de Werve, est tout prêt à continuer son œuvre.

Claus était né à Hattem, dans le comté de Hollande, on le sait par son épitaphe relevée au XVIII$^{e}$ siècle par Pierre Palliot; mais on ignore tout de sa vie avant son arrivée à Dijon vers la fin de 1396. Premier ouvrier de son oncle, depuis 1400, et vraisemblablement son disciple, il avait sa confiance; il lui succède donc comme imagier et valet de chambre et se trouve ainsi chargé des sculptures du tombeau de Philippe le Hardi.

Cette sépulture, on s'en souvient, avait été commandée à Jean de Marville, qui en avait tracé les plans vers 1384. Mais ce maître ne put en faire exécuter que la maçonnerie et la galerie d'albâtre destinée à en parer les faces. Sa mort arrêta les travaux pendant trois ans au moins et lorsque Sluter les eut mis entre les mains de ses aides, ils n'avancèrent qu'avec une extrême lenteur. Tout à



Vierge
(Trumeau de la porte centrale)
(Eglise Notre-Dame, Dijon).
(p. 96).

ses propres créations, le sublime artiste n'avait encore réalisé que deux pleurants au moment où le duc disparut de ce monde (27 avril 1304). Peu après, il promit, il est vrai, au fils du défunt, Jean sans Peur, de rattraper son retard ; mais, moins de deux ans plus tard, il rejoignait Philippe dans la tombe.

Claus de Werve, après avoir assumé les charges de son oncle, se diligente si bien que, le 31 décembre 1410, les sculptures sont terminées (1). Il s'affirme dans cette œuvre digne élève de Sluter et, le jour de l'inauguration, reçoit de justes éloges. Jean sans Peur n'avait même pas attendu jusque là pour lui témoigner sa satisfaction ; dès le mois de mai, pleinement éclairé sur la valeur de son imagier, il lui avait commandé sa propre sépulture.

La disposition des Mausolées des ducs est encore plus connue peut-être que celle du puits de Champmol ; ce qui les distingue des autres monuments funéraires des deux siècles précédents, c'est surtout le cortège de pleurants qui se déploie autour de leur socle sous des arcades que couronne une

(1) Claus communiqua son ardeur au travail à ses divers collaborateurs. La peinture et la dorure du monument furent achevées à la même date que les sculptures par Jean Maelweel, qui, avec quelques teintes et un peu d'or, obtint d'exquis effets. Sur les pleurants, il laissa jouer la matière très largement et les nuança par endroits avec un simple ton d'azur.

galerie d'albâtre délicatement ciselée. Et c'est également par leurs figurines qu'ils l'emportent, en rayonnement d'art, sur les meilleurs tombeaux de leur époque.

Philippe le Hardi repose, dans la posture traditionnelle, sur une plaque de marbre noir, revêtu d'une robe blanche mouchetée d'or et du manteau ducal azur doublé d'hermine ; sa tête est bien traitée, sobrement, intègrement, mais sans rien de magistral; son vêtement, qui laisse deviner le corps ainsi qu'il sied, se recommande par sa souplesse mais pèche par ses plis dissonants. Les anges, agenouillés sans conviction près du chef du gisant, ne valent que par leurs ailes, d'une silhouette délectable ; quant au lion accroupi à l'autre extrémité, il n'y a pas à s'en occuper, car nul alors sans doute n'eût mieux concrétisé, sans étude d'après nature, cet accessoire symbolique. Les angelots juchés sur les colonnettes de la galerie produisent un excellent effet, grâce à leurs attitudes ingénieusement variées, néanmoins ils n'arrêtent guère parce qu'ils ne sont qu'une partie du décor. Les pleurants, au contraire, jouent un rôle affectif autant que décoratif ; et, supérieurs au gisant par leur facture, ils impressionnent et retiennent par leur criante humanité. Chacun d'eux mérite une attention particulière, car chacun d'eux est un type pris sur le vif et rendu avec une rare intelligence des caractères. On découvre aisément la psychologie de ceux dont rien ne

masque le visage, tant est juste l'écriture de leurs signes individuels. Et tous sont si pénétrés de l'esprit de leur temps qu'ils s'imposent à l'attention des historiens.

On sait aujourd'hui qu'ils reproduisent dans ses grandes lignes le cortège funèbre du duc ; c'est leur ample costume de deuil qui fit croire, au moment de la reconstitution, que tous ces personnages étaient des moines, quoique ceux-ci soient nettement reconnaissables. Avec le clergé séculier et les chartreux, s'avancent des laïques facilement distincts malgré le camail qui les enveloppe : officiers et gens de la maison ducale. Il y a des seigneurs et il y a le maître queux (1). C'est en raccourci l'entourage de Philippe à Dijon. On y découvre les plus diverses mentalités, de la pensante à la triviale ; on y goûte les maintiens les plus contrastants, depuis ceux qui commandent le respect jusqu'à ceux qui frisent la

(1) Le *Mercure de France* de 1725 nous renseigne à ce sujet, p. 298 à 300. Cf. aussi *Mémoires de la Commiss. des antiquités de la Côte d'or*, t. VII, p. 219 et s. D'autre part, on peut se faire une idée du cortège qui suivait en habits de deuil le corps d'un prince par diverses illustrations. L'une des plus curieuses représente l'enterrement de Richard d'Angleterre, le « roy de Bourdeaulx ») ; c'est une miniature en grisaille qui se trouve dans un « Froissart » en 4 volumes exécuté au XV<sup>e</sup> siècle et devenu la propriété de la Bibliothèque de Breslau. Un autre document, utile à consulter, *l'enterrement de Charles le Téméraire*, exécuté au début du XVI<sup>e</sup> siècle, est au Musée de la Bibliothèque impériale de Vienne.

turlupinade. Des religieux prient, de hauts fonctionnaires paradent, des subalternes s'abandonnent à leurs petites habitudes. Qui n'a remarqué le brave plébéien, aux continuateurs toujours abondants, qui transforme ses doigts en mouchoir ? Son geste est d'une telle vérité qu'il le hausse au rang des figures synthétiques et éternisées. Autrefois tous ces « plourants » étaient rangés dans l'ordre qu'ils occupaient effectivement aux obsèques, et ainsi leur théorie avait-elle un sens qui n'ajoutait pas peu à sa force impressive ; espérons que l'on rétablira cet ordre puisqu'on le peut en consultant les dessins exécutés au XVIII[e] siècle, devant le monument, par le peintre Gilquin (1).

Claus de Werve a tiré un merveilleux parti des personnages élus par lui aux funérailles. L'arrangement de ce cortège, il le tenait de Jean de Marville,

(1) C'est à la restauration des deux sépultures, achevée en 1827 par l'architecte Saint-Père et le sculpteur Moreau, que ces figurines furent disposées arbitrairement. Et, pire malheur, toutes ne sont pas des originaux ; quelques unes ayant passé au Musée de Cluny et dans des collections particulières, les restaurateurs les ont remplacées par des copies. Cluny a quatre pleurants, dont un moine à type savoureux de gros garçon à demi somnolent. En outre, chose infiniment regrettable, quelques pleurants du tombeau de Philippe ont été mis à celui de Jean et remplacés, contre toute raison, par des pleurants de cette seconde sépulture. On le voit, un nouvel arrangement s'impose. Les dessins de Gilquin sont à la Bibliothèque Nationale de Paris, *Nouvelles acquisitions du fonds français*, n° 5916.

Vierge
(Musée du Louvre, Paris). (p. 96).

lequel en avait trouvé l'embryon sous les arcades de la sépulture d'un petit prince inconnu, peut-être un enfant d'Eudes III, qui se dressait jadis au monastère du Val des choux (1). Peut-être aussi Claus avait-il reçu de son oncle d'utiles indications à ce sujet ; mais il a le mérite de la réalisation, et ce mérite est immense. Car les pleurants sortis de ses mains (trente-huit sur quarante) sont très artistement taillés et vivifiés ; et, tandis que leur disposition autour du mausolée n'a rien que d'ordinaire, leurs multiples expressions les classent au nombre des chefs-d'œuvre. Ils l'emportent en intérêt dramatique, en puissance significative, sur les *Pleureuses* du Sarcophage sculpté pour un prince de Sidon, vers la fin du IV^e siècle avant notre ère, par un fervent de l'art attique et qui compte parmi les plus touchants ouvrages funéraires de l'antiquité méditerranéenne.

Certes ces lointaines sœurs, ces avant-courrières des « plourants » dijonnais tiennent des poses

(1) L'abbaye du Val des choux, dont les dernières bâtisses, d'ailleurs banales, disparaîtront bientôt, se dressait, près de Chatillon-sur-Seine, dans un site poétiquement sauvage de la forêt de Villiers le Duc. Les moines y vivaient dans l'observance rigoureuse de Citeaux mêlée à la règle des Chartreux. On ne connaît la sépulture précitée que par un dessin. Cf. *Voyage des deux bénédictins*, 1^re partie, p. 113. L'enfant étendu sur la dalle du tombeau près d'un ange qui reçoit son âme est assez sculptural. Les personnages du cortège funéraire ont, comme tant d'autres figures de l'art bourguignon primitif, des têtes trop grosses pour leur corps.

bien trouvées sur le sens desquelles nul ne se méprendra ; celle qui, d'un geste noble et discret, voile ses yeux larmoyants, celle dont la main étendue sur son sein cherche à refouler ses sanglots, celles dont l'affliction ne peut plus s'extérioriser, toutes enfin nous mettent du deuil en l'âme. Néanmoins ce sont avant tout de belles statues, d'heureuses symbolisations. On les admire d'abord pour leur style et leur effet décoratif, alors que les pleurants nous semblent des personnes et nous affectent dès que nous les regardons (1). Par cela même que nul ne reconnaît, dans cette prestigieuse suite, les deux images laissées par Claus l'ancien, Claus junior apparaît comme un interprète émérite. Entre ces surprenants bonshommes et les *Prophètes* de Champmol, la parenté est indéniable, le neveu était imprégné de la doctrine de son oncle : tous ses efforts tendaient à reconstituer des individualités et à les rendre expressives sans altérer leur naturel. Son art était rigoureusement basé sur l'observation ; et il n'examinait pas seulement les gens mais aussi les œuvres autour de lui-même. Fidèle disciple de son maître, il s'était bien gardé de négliger l'étude des sculptures régionales et d'en dédaigner l'esprit. Que l'on s'attarde un peu aux caractéristiques de ces sculptures et l'on constatera combien sont Bour-

(1) Le Sarcophage des *Pleureuses*, découvert en 1887, appartient au Musée impérial ottoman.

guignons, quoique Slutériens, ses pleurants et ses acteurs de la *Passion* de Bessey-les-Citeaux (Dijonnais).

Ce retable ne tient pas du tout à côté du tombeau de Philippe malgré qu'il lui soit postérieur (1430). Claus était probablement moins à l'aise lorsqu'il lui fallait composer des scènes dont les personnages n'existaient pas dans son ambiance. Il excellait à représenter ses contemporains dans leurs actes coutumiers ; s'il a jamais réussi à s'en servir dans les thèmes évangéliques, ce ne fut pas à Bessey. D'autre part, s'il était doué pour animer une composition, le sens lui manquait de l'arrangement décoratif, de l'équilibre harmonieux. Des sept bas-reliefs de cette *Passion*, deux seulement, le *baiser de Judas*, et la *comparution devant Caïphe*, ont des groupes qui grouillent bien, encore est-ce avec trop de confusion ; les autres sentent le moyen-âge. Seules, quelques têtes parlantes émergeant de ces amas de figures nous rappellent les qualités de leur auteur. De toutes ses œuvres, nous ne possédons plus que ce retable et les sculptures du tombeau de Philippe (1).

(1) Le retable de Bessey avait été commandé par le Franciscain Jean de Noess ; dans l'ancienne église, il adornait le maître-autel, il est maintenant encastré dans la paroi du chevet. Quelques autres œuvres de Claus de Werve nous sont signalées par les textes. De son atelier, sont sortis : en 1413, une *Trinité* et deux *Chartreux* pour la maison dite du

L'influence slutérienne est patente dans : le *St-Jean-Baptiste* de Mussy-sur-Seine (ancien comté de Bar-sur-Seine), le *St-Jean-Baptiste* du Musée Rolin (Autun), la *Vierge*, le *St-Jean l'Evangéliste* et le *vieux saint inconnu* toujours debout sur la crête ornementale d'un autel de l'église de Rouvre (Dijonnais), le *Philippe de Vienne* du château de Pagny (id.), le *Saint-Sépulcre* de l'hôpital de Tonnerre (Sénonais), le *tombeau du grand sénéchal Philippe Pot* (jadis à Citeaux, aujourd'hui au Louvre), le *St-Antoine*, statuette, du musée de Cluny, le *St-Antoine*, buste, du musée de Dijon. Toutes ces œuvres, profondément Bourguignonnes, ont été travaillées d'après les principes du maître.

Le *Baptiste* de Mussy et le *Baptiste* du Musée Rolin retiennent par leur individualité intégralement écrite, leur ensemble robuste et bien équilibré. Le second, splendidement vrai, est l'épanouissement du génie bourguignon fécondé par le slutérisme. De sérieuses qualités rapprochent de ces deux statues le *vieux saint* de Rouvre, au type si curieux, à la mine si bien-disante. Le *St-Jean* du même sanctuaire et

---

Miroir (Dijon) ; en 1415, quatre *Anges* pour le maître-autel de Notre-Dame (même ville) ; en 1426, un *dais* pour une *Vierge* de l'église cartusienne (Champmol) ; en 1431-32, une *Vierge* et un *St-André* pour les portes de Dijon. Il existe quelques dessins des figures de la maison du Miroir (démolie au XVII^e^ siècle), mais ils sont trop insuffisants pour que l'on en tienne compte.

SAINT GENÈS
(Musée de Dijon).

(p. 97).

plus encore la *Vierge* avoisinante ne présentent guère que les défauts du slutérisme : des manteaux chiffonnés sans raison et sans goût, dont les lignes tourmentées nuisent à l'effet général. *Philippe de Vienne*, seul vestige du tombeau élevé à ce seigneur, offre une physionomie étudiée avec conscience sinon très remarquablement rendue. Sa vaste barbe bifide et sa longue chevelure sont intelligemment interprétées.

Le *Saint-Sépulcre* de Tonnerre (terminé en 1454) s'impose au souvenir par l'émotion contenue de ses personnages, surtout de Joseph et de Nicodème. Il compte parmi les œuvres les mieux venues du milieu du siècle et parmi les très rares dont les auteurs soient connus ; deux imagiers y collaborèrent : Michel et Georges de la Sonnette. La *Sépulture de Philippe Pot*, avec ses porteurs courbés sous le poids de leur affliction autant, semble-t-il, que sous le poids du gisant, atteint presque au tragique, et, quoique écrasée, étouffée par l'étroitesse de la galerie où on l'a reléguée, elle cause toujours une saisissante impression. Les attitudes et l'arrangement de ces figures sont une trouvaille de grand artiste ; de leurs robes rigides aux cassures bien comprises, émane une tristesse immense. Enfin elles constituent un exemple de caractérisme synthétisé, ce qui n'est point commun à l'époque.

Le *St-Antoine* de Cluny (début du siècle) exhibe une tête dénuée d'intelligence mais nerveusement

accentuée, des proportions un peu courtes mais un costume crânement établi par grandes masses ; et sa main droite est d'un bon travail. Le *St-Antoine* de Dijon, postérieur de quelques décades peut-être, vaut par sa face interprétée et vivifiée avec une heureuse simplicité.

L'action de Sluter paraît indéniable dans les *Vierges* des musées de Cluny, du Louvre, de Dijon (trois premiers quarts du siècle) et dans la *Vierge* de l'hôpital de Saint-Jean-de-Losne (Dijonnais). Malheureusement l'apport néerlandais n'a pas triomphé dans ces figures du vieux fonds provincial ; elles sont Bourguignonnes, mais la plupart le sont atrocement par leur masque, leur stature rabougrie, leur relent de mauvais moyen-âge. Très peu font un bon effet d'ensemble comme la *Vierge* couronnée qui se trouve dans la chapelle du Musée de Cluny, lourde, vulgaire, mais assez bien drapée et pourvue d'un bon gros bambin rustiquement robuste. En général, les Mères et les Enfants, jusque vers la fin du siècle, rivalisent de vulgarité et les premières affligent au surplus par la cacorythmie de leur manteau. La *Vierge* de Saint-Jean-de-Losne, très femme du peuple, a une physionomie et une posture de commère ; elle hanche à l'excès et choque d'autant plus qu'elle paraît entortillée dans une toile d'emballage. Une autre *Vierge* de Cluny (don Timbal), celle dont les cheveux conservent un peu de jaune et que recommande un travail verveux et

sûr, n'est guère mieux costumée. Une troisième *Vierge* du même musée (statuette de l'aurore du siècle), enserrée dans une grossière étoffe, déplaît par son expression de finasserie que soulignent de longs doigts trop fuselés, et son poupon effraye presque par sa face triviale. Les deux *Vierges* du Louvre qui proviennent, l'une de Dijon, l'autre de Plombières, aussi mal enveloppées que proportionnées, affectent péniblement comme de pauvres êtres dont le développement a subi un arrêt. Et quelle laideur obsédante que celle de la seconde ! Les deux *Vierges* du Musée Dijonnais, pour les mêmes raisons, n'attirent pas davantage la sympathie.

L'influence slutérienne se reconnaît encore dans : la *Ste-Anne instruisant Marie* de Notre-Dame d'Autun, la sainte inconnue qu'une tradition considère comme *Anne la prophétesse* (à M. Rérolle, Autun), les diverses sculptures de l'église prieurale de Mièges (Franche Comté), le *St-Paul* de Baume-les-Messieurs (id.), la *Notre-Dame-de-Pitié* de l'ancienne cathédrale de Châlon-sur-Saône (chapelle St-Vincent) ; les scènes taillées sur la poutre en vieux chêne qui, de Semur-en-Auxois, est passée dans la collection Singher au Mans ; le rétable en albâtre de l'église de Montréal (Avallonnais) (1) ; la

(1) Le retable de Montréal rappelle les petits bas-reliefs albastrins exécutés, au xv^e siècle, à Londres et à Nottingham,

*Mise au tombeau*, petit groupe du Musée archéologique d'Autun ; les stalles de l'église de Flavigny (Auxois), ouvrage flamand ; et les statuettes suivantes : le *patriarche*, *l'Abbé de Labussière* et le *pleurant* du Musée de Lyon, la *Vierge*, le *St-Bénigne* et la *Ste-Pétronelle* de la cathédrale d'Autun (images peintes et dorées de l'ancienne chapelle de Cluny), le *saint qui porte la partie supérieure de sa tête* du Musée archéologique d'Autun, la *donatrice agenouillée* et la *pleurante* du Louvre (provenant l'une de Mesnil-la-Comtesse et l'autre de Mont-Sainte-Marie, Franche Comté), *l'ecclésiastique accompagné d'un enfant de chœur* du Musée de la *société d'études* d'Avallon, le *Christ à la colonne* de N.-D. de Semur (à l'entrée d'une chapelle de droite), le *St-Lazare* du Musée Rolin (Autun).

La *Ste-Anne* d'Autun forme avec Marie un groupe naturel mais lourdement bâti et drapé ; les physionomies sont bien traduites et habilement teintées, celle de la fillette respire une attention charmante. La *Prophétesse*, également massive, montre, non sans dignité, le texte qu'elle tient sur ses genoux.

Les imagiers de Mièges étaient de formation, sinon d'origine, dijonnaise ; cela ressort du faire de

---

mais est-ce suffisant pour lui donner une origine anglaise ? Il en diffère assez par certains points pour qu'on le puisse regarder comme un ouvrage bourguignon inspiré seulement des bas-reliefs britanniques.

Saint Jean-Baptiste (bois)
(Musée du Louvre, Paris).

(p. 98).

leurs divers travaux : *vendangeurs* du portail (1), *St-Germain* du tympan, *St-Antoine* du haut de la façade, *Christ en croix* et *Madeleine*, *Vierge* et *Ange* du retable de la chapelle seigneuriale, *Christ* bénissant et *emblèmes évangéliques* des pendentifs, *St-Pierre* et *St-Paul* flanquant la fenêtre de la même chapelle. De toutes ces figures, les mieux réalisées au point de vue sculptural sont les statues de la *Vierge* et de l'*Ange Gabriel*. Ni l'un ni l'autre de ces personnages ne sont à leur action, Marie se tenant debout dans une attitude sans intérêt et l'effigie du messager céleste n'annonçant rien d'extraordinaire ; mais tous deux font un très acceptable effet, l'ange sous sa dalmatique, la Vierge sous ses atours de dame. La tête de celle-ci allie les qualités d'un bon portrait et les éléments de son costume (robe traînante au corsage très ajusté et très ouvert, manteau, ceinture de métal), traités avec esprit, concourent à un ensemble agréablement décoratif.

Le *St-Paul* de Baume, drapé par larges plans et au petit bonheur par une main un peu molle, est la représentation fidèle d'un vieillard apathique. Les scènes qui relatent sur la poutre de Semur la vie et

---

(1) Parce que la vigne n'a jamais été cultivée à Mièges ni dans les alentours, M. Brune incline à croire que les auteurs de ces figures étaient d'origine bourguignonne. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1899. Hypothèse assurément très plausible, mais la question paraît résolue par l'étude de l'exécution.

la Passion du Sauveur retiennent par leur caractérisme exquisement bourguignon. Le retable de Montréal (*Annonciation*, *Adoration des mages*, *Messe de St-Grégoire*, *Assomption* et *Couronnement*, *St-Etienne* et *St-Laurent)* et la *Mise au tombeau* d'Autun présentent des personnages vieux style mal agglomérés mais impressifs. Les diverses figurines, assez typiques et bien venues, reproduisent les qualités et les défauts des statues. La plus trapue est la *Vierge* de la cathédrale autunoise, dont l'or moderne ne fait que mieux ressortir les restes de barbarie ; l'une des plus fines, le *St-Lazare* du Musée Rolin, annonce une transformation louable dans ce genre d'imagerie (1).

Plusieurs sépultures gravées, celles des religieux Humbert Poilley et Jean Daignay (Musée de Dijon), de Jacques Germain (id.), de Monnot Mâchefoing et de son épouse Jeanne de Courcelle (église de Rouvre), sont d'un caractérisme aigu qui dérive assurément de Sluter. La figure de Daignay impressionne fort malgré que son visage soit invisible ; celle de Germain n'affecte pas moins par son

(1) Les musées d'Autun, de Semur, d'Auxerre, de Vézélay et d'Avallon, surtout l'admirable Musée Rolin, possèdent une multitude d'intéressantes statuettes bourguignonnes ; mais beaucoup, placées trop haut ou dans des coins encombrés, sont difficiles à voir dans de bonnes conditions. Espérons que l'on finira par donner aux plus dignes d'attention des emplacements convenables et que des catalogues seront bientôt dressés pour faciliter l'étude des différentes œuvres exposées.

linceul aux grands plis éloquents. Les images des époux Mâchefoing sont d'un dessin simple et significatif ; leurs têtes, quoique négligemment construites, ont une saveur de portraits.

Quant aux sculptures du tombeau de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière, on ne saurait prétendre qu'elles aient été taillées sous l'influence du maître batave ; car si elles se rattachent aux sculptures du tombeau de Philippe le Hardi, c'est avant tout parce qu'il avait été convenu que la seconde sépulture ressemblerait à la première. On a vu dans quelles conditions Jean avait commandé sa tombe à Claus de Werve. Celui-ci en eut tôt fait le plan. Par malheur, le duc était activement mêlé aux querelles politiques qui désolaient la France et il avait besoin de toutes ses ressources pour guerroyer. Il fut occis avant d'avoir pu se procurer l'or nécessaire pour entreprendre une telle œuvre (1).

(1) Son trésor ne fut jamais garni comme il aurait fallu. Certes il s'était gardé d'imiter la munificence paternelle puisqu'il ne craignait pas d'exhiber des robes raccommodées ; mais par les obligations de sa puissance comme par ses prodigalités, Philippe avait rendu difficile l'équilibre du budget ducal. « La politique d'un duc de Bourgogne, dit M. Coville, était aussi active et étendue que celle du roi lui-même. Dans les comptes de la recette générale de Bourgogne, on relève que le total des pensions et gages à la volonté du duc monte à 59.230 livres tournois, de mars 1401 à mars 1402, et celui des dons, à 58.820 livres tournois. Chaque jour, le duc donne de l'argent, des chevaux, surtout des « queues » de vin de Beaune et des étoffes précieuses. Quant à l'administration de

Son fils, Philippe le Bon, fut également très agrippé par les évènements et lorsqu'il lui devint enfin possible de s'occuper de la sépulture de son père, Claus de Werve trépassa (10 octobre 1439) (1).

C'est seulement en 1443 que Philippe trouve

---

ses domaines, elle exige des agents et des officiers de toute sorte, de nombreux conseillers, une cour, même une véritable armée, qui dépense « que c'est une horreur de le dire ». Aussi les revenus du duc de Bourgogne, si considérables qu'ils soient, ne suffisent plus à faire vivre cet État bourguignon. Dans son budget, le passif est énorme : il s'élève, pour un an, de mars 1401 à mars 1402, à 488.105 livres tournois, et, de fin janvier 1410 à fin janvier 1411, à 538.553 livres tournois. Comme le duc d'Orléans, le duc de Bourgogne a son recours auprès du roi, qui lui donne beaucoup et sans cesse sur les aides du royaume : 192.943 livres tournois en 1400-1401, 163,424 en 1401-1402, 238.325 en 1410-1411, et, malgré tout, il y a chaque année un excédent des dépenses sur les recettes. Ni l'un ni l'autre des deux princes ne peut se passer des caisses royales ; pour vivre, il faut que l'un des deux domine, à l'exclusion de l'autre, le gouvernement royal. » *Hist. de France* publiée sous la direct. de Lavisse, t. IV. p. 323-324.

(1) Il fut enterré dans l'église de la Chartreuse de Champmol. Le tombeau de Jean avait été le suprême objectif de sa carrière, remarque M. Prost, « ce fut aussi son martyre. Retenu à Dijon sous ce prétexte, bercé d'irréalisables besognes et irrégulièrement payé de ses gages, le pauvre artiste traîna tristement à Dijon, après de brillants débuts, une vie obscure, aigrie par les déboires, l'insuffisance des ressources et la maladie. » *Gazette des Beaux Arts*, 1890.

Plusieurs fois il avait dû réclamer, auprès des échevins, contre des taxes arbitraires. Philippe le Bon ne s'intéressait pas comme son grand père aux artistes de sa cour, il ne tenait même pas à en avoir à Dijon.

CONCERT D'ANGES (bois)
(Musée du Louvre, Paris).

(p. 98).

l'imagier dont il a besoin : l'aragonnais Jean de la Huerta. Mais si cet homme sans scrupules fait élever la maçonnerie, à peine touche-t-il aux sculptures. Lorsqu'il s'enfuit de Dijon, en 1455, avec l'argent qu'il n'a pas gagné, seuls sont achevés les anges et les tabernacles de la galerie. Quelle formation avait reçu ce coquin ? On l'ignore et somme toute peu importe étant donné qu'il n'a presque rien laissé (1).

Nous sommes mieux renseignés sur Antoine Le Moiturier, d'Avignon, qui lui succède en 1466 et, en trois ans, mène à bien le travail. Le Moiturier, « maître Anthoniet », avait été l'élève de son oncle, le Lyonnais Jacques Morel, dont il reste une œuvre importante : le tombeau de Charles de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne, église de Savigny (Bourbonnais). Assurément l'imagier auquel on doit les gisants de ce mausolée se souciait d'harmonie autant que de naturel, et c'était un réalisateur original ; il établissait les proportions des corps et rythmait les plis des vêtements avec un sens de la beauté que ne possédait pas Sluter. Le Moiturier adopta vraisemblablement l'esthétique de son maître, dont l'autorité était grande, les commandes qu'il eut le prouvent, dans les régions du centre et du sud-

(1) Son ornementation de la galerie est plus luxuriante que celle du Mausolée de Philippe, mais il n'y a rien à inférer de cet indice isolé.

est (1). Je l'admets d'autant mieux que les figures de Jean et de Marguerite ont leurs vêtements disposés avec plus de concordance que ceux de Philippe le Hardi. En outre le visage de Jean donne une sensation de vérité sans être énergiquement caractérisé, et celui de Marguerite sent quelque peu l'arrangement; or le duc avait un type « martien » d'une laideur curieuse et la duchesse n'était rien moins qu'affriolante, attendu que les bons Dijonnais comparaient irrévérencieusement ses filles à des chouettes. Un Slutérien avéré, même procédant comme notre artiste d'après des documents, eût-il résisté au plaisir de mettre en vigueur leurs signes individuels? Après cela, que les Anges et les pleurants soient d'expression slutérienne, il n'y a pas lieu de s'en étonner puisque celui qui les commença et celui qui les mit au point étaient obligés de procéder ainsi pour satisfaire Philippe le Bon. D'ailleurs, combien, parmi ces petits personnages, égalent ceux de Claus de Werve? L'auteur de la figure de Jean avait certes assez d'habileté pour approcher du

(1) Le Moiturier, né vers 1425, fut l'élève de Morel, au moins pendant le séjour de celui-ci dans Avignon de 1441 à 1445. Il vint à Dijon en 1462 mais ne s'y établit que deux ans plus tard, à son retour de Saint-Antoine en Viennois, où il exécuta pour l'Abbaye des travaux dont on ignore le sujet. Cf. l'étude de l'abbé Requin, *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1890, p. 101.

style des pleurants de la première sépulture, il ne pouvait aller plus loin (1).

Avec Claus de Werve, le mouvement régénérateur s'était accentué. Les Bourguignons étaient mûrs alors pour tirer parti en artistes des enseignements de Sluter. Individualiser des têtes, établir des corps pleins de vie, imprimer un sens aux attitudes comme aux gestes, ce fut bientôt leur préoccupation dominante ; et plus d'un s'efforça d'exprimer des sentiments. Par malheur, certains exagérèrent jusqu'au disgracieux, voire à l'horrible, le caractérisme de Sluter et leurs imitateurs, bientôt légion, creusèrent, avec une sorte d'enthousiasme religieux, les physionomies les moins attractives. Plus une face était rustaude ou faubourienne, une expression bizarre ou triviale, un corps malitorne ou ramassé, plus ils exultaient à en faire saillir les singularités. Longtemps ils cultivèrent toutes les variétés de la laideur humaine avec une dilection de caricaturiste. Mais cette épidémie d'outrance qui, du reste, prouve la vitalité de l'école, ne doit pas détourner notre attention des services rendus par le slutérisme. Que l'on examine ceux des ouvrages des XIV^e^ et XV^e^ siècles où se retrouve la gaucherie primitive, et l'on

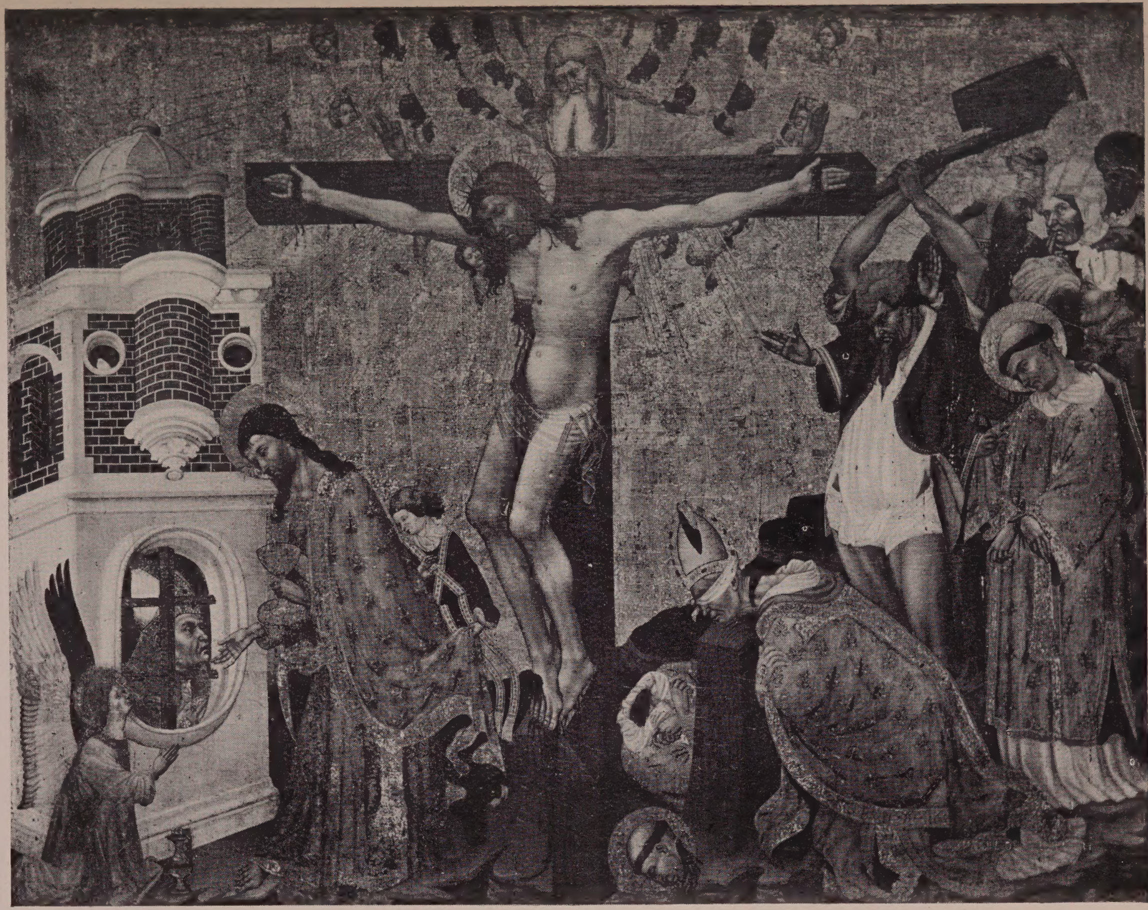
(1) Le Moiturier avait été chargé d'une *Résurrection des corps* pour la cathédrale d'Avignon vers 1461 ; il n'en reste que deux têtes d'anges et les ornements qui encadraient la partie supérieure, le tout insignifiant.

reconnaîtra qu'il a été comme une greffe précieuse sur un arbre redevenu sauvage.

L'outrance appelle des réactions. Au rengrégement du slutérisme exaspéré, correspond une tentative d'affinement. On en relève des signes dans diverses statues de N.-D. de Semur-en-Auxois (*Evangélistes* du porche, *Vierge* du pignon, *Saints* de la tour de gauche), dans la *Mise au tombeau* (1490) de cette même église (chapelle du Sépulcre), la *Vierge* peinte du trumeau central de N.-D. de Dijon, la *Vierge* en pierre du Louvre acquise en 1906.

Les *Evangélistes* de Semur ont été sculptés avec vigueur et de façon que leurs reliefs engendrassent des jeux de clair-obscur, mais aussi avec de touchants efforts pour styliser leurs têtes et leurs draperies. Et si les personnages de la *Mise au tombeau*, équilibrés pesamment, enveloppés de manteaux aux plis aigus, remémorent davantage le genre néerlandais, ils se tiennent avec tant de dignité et de gravité, leur douleur est si calme, qu'on peut les dire d'un slutérisme assagi. La *Vierge* de Dijon et celle du Louvre ne sont pas complètement débarrassées des gangues ancestrales, au moins ne rebutent-elles plus. La seconde appartient à la série des têtes communes et semble enroulée dans une couverture grossière, mais son expression est pure et maternelle, son attitude normale, et sa facture indique de signalés progrès.

Enfin ce sont bien des formes affinées que



HENRY BELLECHOSE

LA LÉGENDE DE SAINT DENIS

(Musée du Louvre, Paris).

(pp. 46 et 99).

montrent le *St-Genès* du Musée de Dijon, la *Ste-Barbe* du Musée Rolin et la *Vierge* dite *de Bulliot* (à M. Rérolle, Autun). Créées dans le dernier quart du siècle, ces statues évoquent l'art de Michel Colombe et dégagent un charme ineffable. Le *St-Genès* a de l'élégance, la *Ste-Barbe* de la beauté, la *Vierge Bulliot* d'exquises délicatesses qui font vite oublier les défauts de sa poitrine. Leurs galbes sont caressés avec un désir de style qui porterait à croire que leurs auteurs connaissaient bien les meilleures œuvres de la Touraine et qu'ils n'ignoraient pas le métier florentin. Les deux saintes nous offrent de merveilleux exemples d'interprétation idéalisatrice en tout respect du naturel : *Barbe*, harmonieusement proportionnée et galamment vêtue, apparaît comme une grave patricienne ; la *Vierge*, très mère chrétienne, rayonne de candeur, de tendresse et d'une grâce rassérénante que soulignent avec discrétion la dorure alanguie et les tonalités devenues des nuances qui la recouvrent.

Quelques statuettes, d'un travail convaincu, achèvent de renseigner sur l'évolution qui se dessine au crépuscule du siècle, entre autres : la *Ste-Catherine*, délicieusement noble, du Musée Rolin (don Bulliot) ; la *Vierge* de Laisy (Autunois), d'une aimable rusticité ; la *Vierge*, accortement peuple, qui veille, en N.-D. de Semur, à la porte de la chapelle du Sépulcre ; l'*Ange* perdu dans une niche

de la rue du Bourg-voisin, à Semur (1) ; le *Baptiste* en bois du Louvre, digne frère cadet de ses grands aînés de Mussy et du Musée Rolin ; l'*Ange thuriféraire agenouillé*, à l'air mélancolique, du Musée archéologique d'Autun (2).

Et l'on pourrait ajouter à cette liste des vestiges divers comme les têtes d'anges du *Concert* (bois) du Louvre et le *Bœuf de St-Luc* placé non loin de là. La lourdeur d'antan a disparu de ces figurines aux caractères régionaux toujours si prononcés ; elles sont, avec les statues précitées, d'attachantes manifestations de l'art bourguignon affiné, et c'est la revanche du bon sens.

---

(1) Non loin de là, dans la même rue, se dressent, aux côtés d'une croix, un *St-Jean* et une *Madeleine* de stature plus élevée qui paraissent se rattacher aux œuvres affinées ; malheureusement leur état de délabrement ne permet plus de s'en assurer. Semur possède encore dans ses rues quelques statuettes attachantes du xv[e] siècle, dont une *Vierge* assez délicate, au revers de la croix plantée rue de l'Abreuvoir. A Notre-Dame, plusieurs figurines qui symbolisent l'Abondance fournissent aussi des spécimens de l'époque de transition.

(2) Cet ange, taillé dans l'albâtre, est outrageusement maculé de poussière ; aussi ne le découvre-t-on pas sans peine tout au fond de l'ancienne chapelle où il gîte. Tout, d'ailleurs, est beaucoup trop poudreux dans cet intéressant musée. Un nettoyage s'impose, et aussi un classement plus rationnel.

## CHAPITRE VI.

# LA PEINTURE EN BOURGOGNE AU XV$^{e}$ SIÈCLE.

En peinture, l'influence néerlandaise paraît moins forte qu'en sculpture, et de plus il est malaisé d'en suivre les phases dans la première moitié du siècle à cause du petit nombre des œuvres échappées à la ruine. Nous n'avons que deux tableaux importants antérieurs à 1440 : *la Légende de St-Denis* et *la Légende de St-Georges* d'Henry Bellechose, l'une et l'autre au Louvre.

Le premier de ces ouvrages fut commandé par Jean sans Peur en 1416 ; il offre une juxtaposition de motifs que rien ne relie plastiquement, mais au moins les figures en sont-elles significatives. Aussi l'épisode final, le martyre du saint évêque et de ses compagnons les saints Eleuthéros et Rusticus, atteint-il sans efforts au dramatique. Quant à la peinture de l'ensemble, elle a l'hybridité des tableaux de la veille et des miniatures du jour ; c'est une fusion d'apports italo-français et flamands qui se distingue par de claires tonalités assez bien accordées et habilement unies à l'or. La *Légende de St-Georges*, à l'effet général moins heureux, pré-

sente des caractères analogues avec des tons sans éclat (1).

Ce sont les seules œuvres que l'on puisse donner sans crainte à Bellechose. M. de Mély lui attribue bien quelques scènes des *Très Riches Heures* du Musée Condé (Chantilly) ; toutefois ses raisons ne sont pas encore suffisamment établies pour entraîner la conviction.

On ne sait quelles œuvres exécuta Bellechose avant sa *Légende de St-Denis* ; et, sur celles qu'il fit dans la suite, nous n'avons que des renseignements sommaires. De 1416 à 1425, il travaille aux décorations du palais de Dijon et du château ducal de Talant. En 1425, on lui demande, pour une autre demeure des ducs, le château de Saulx, un grand retable où il portraiture Jean sans Peur et Philippe le Bon. En 1429, il exécute pour l'église Saint-Michel deux tableaux, une *Annonciation* et un *Christ avec les Apôtres* ; en outre, il « estoffe » une statue de l'archange, patron de cette paroisse (2). Puis on l'abandonne, semble-t-il, et il meurt pauvre, comme Claus de Werve, peu après celui-ci, au début des années 1440. Et avec eux prennent fin les ateliers officiels de sculpture et de peinture, car Philippe le Bon, qui ne *bourguignonnait* pas, ne leur donna pas

(1) Ce tableau a été authentiqué par M. A. de Champeaux, *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t, I, p. 129.

(2) A une date inconnue, il peignit une *Mort de Notre-Dame* pour la chartreuse de Champmol.

Ecce Homo
(Palais de Justice, Dijon).

(p. 103).

de successeurs. Bellechose compta parmi ses disciples Jean Chrestien de Troyes et Michel Estelin de Cambrai et il eut évidemment une action, ne serait-ce que parcequ'il était peintre du duc ; malheureusement rien ne la précise.

Quant à Hue de Boulogne, à l'artésien Jean de Maisoncelle et à Jean de Pestinien, enlumineur de Paris, qui travaillèrent à Dijon dans le second quart du siècle, on ignore ce qu'ils valaient ; on sait seulement que le second fit, en 1436, un portrait de Philippe le Bon pour la Chartreuse de Champmol.

L'alliage néerlando-franco-italien se reconnaît encore dans les retables de Ternant (Haut Morvan), peints au milieu du siècle pour le Bourguignon Philippe de Ternant, l'un des premiers chevaliers de la Toison d'or. L'expressif y est cherché sans souci de l'harmonie. Sur le meilleur des deux, il y a surcharge dans le groupe central. L'influence néerlandaise apparaît fortement dans ces ouvrages mais n'y prédomine pas. De même en deux retables du musée de Dijon, l'un, d'aspect primitif (il provient de l'abbaye de Clairvaux), l'autre très mutilé (1) ; dans les effigies sèches et médiocres de Jean sans Peur et de Philippe le Bon (Louvre), et mieux encore

(1) Les scènes de ce dernier représentent la *Circoncision*, l'*Adoration des Mages* et l'*Adoration des Bergers ;* on voit dans les cinq compartiments de l'autre : *St-Bernard*, le *Baptême du Christ*, la *Trinité*, la *Transfiguration* et un *abbé mitré*.

dans l'attachant portrait du Grand bâtard de Bourgogne (Musée Condé, Chantilly).

Dès le milieu du siècle, la Bourgogne s'enrichit de quelques œuvres réalisées par des maîtres néerlandais au moment où leur art était pleinement rénové et nationalisé, partant très remplies d'enseignements. C'est d'abord le *Jugement dernier*, commandé vers 1443, peut-être à Roger van der Weyden, par le chancelier Nicolas Rolin pour l'Hospice qu'il venait de fonder à Beaune et dont il reste un des joyaux malgré la scandaleuse restauration de 1876-1878 (1). Puis viennent la *Vierge au donateur* de Jean van Eyck, que le susdit Rolin avait donné à Saint-Lazare d'Autun et que possède maintenant le Louvre; l'*Annonciation* du même maître, détachée d'un ensemble perdu, découverte à Dijon par Guillaume II de Hollande et finalement cédée à l'*Ermitage* de Saint Pétersbourg; les *Sept-Sacrements* de Roger van der Weyden, sigillés des armes d'une famille bourguignonne, celle des Che-

(1) Malgré ses inégalités, ce retable est incontestablement d'un art peu ordinaire et, somme toute, on peut l'attribuer à Roger van der Weyden, ne serait-ce que pour les portraits des donateurs, splendides de vie et d'expression. Il n'y a pas lieu de douter de la ressemblance de Rolin. Or Louis XI a dit de ce chancelier qu'il avait fait assez de pauvres pour leur ouvrir un hôpital. Louis était jeune alors ; a-t'-il lancé légèrement un mot *rosse*, a-t'-il parlé selon la vérité ? Dans ce dernier cas, Rolin aurait été de ces êtres énigmatiques dont la face ne livre l'âme que très rarement.

La Résurrection de Lazare, peinture murale
(Chapelle Saint-Léger, Eglise Notre-Dame, Beaune).

(p. 103).

vrot, et passés au Musée d'Anvers au XIXe siècle. Toutes les qualités de la race des Pays-Bas s'épanouissent dans ces œuvres qui ne pouvaient point ne pas impressionner maints artistes bourguignons ; et leurs effets sont corroborés par quelques peintures flamandes d'ordre secondaire, tels : l'*Ecce Homo*, grave et assez noblement résigné, du Palais de Justice de Dijon, et les *Scènes de la Passion*, probablement faites en Bourgogne, dont l'église d'Ambierle, en Roannais, fut dotée en 1476 par Michel de Changy, conseiller de Charles le Téméraire.

Les traces de l'action néerlandaise sont particulièrement sensibles sur les peintures de la chapelle Saint Léger, en N.-D. de Beaune, commandées par le cardinal Rolin, fils du chancelier : *La résurrection de Lazare* et *la lapidation de St. Etienne* (deuxième moitié du siècle). Tout y est combiné et caractérisé pour atteindre à l'expressif. Dans la première de ces scènes, la mieux venue, les témoins du miracle tiennent si bien leur rôle qu'ils absorbent l'attention au détriment du Christ ; à l'avant-plan, ils s'entassent en paquet et, au fond, prennent beaucoup trop d'importance, mais tous rachètent ces défectuosités par une vie intense et des physionomies fouillées à souhait. Quant au décor, s'il n'est que pittoresque, du moins est-ce gentiment avec sa vue de cité qui se profile à l'horizon. Enfin le peintre de Beaune rappelle les maîtres flamands du milieu du siècle

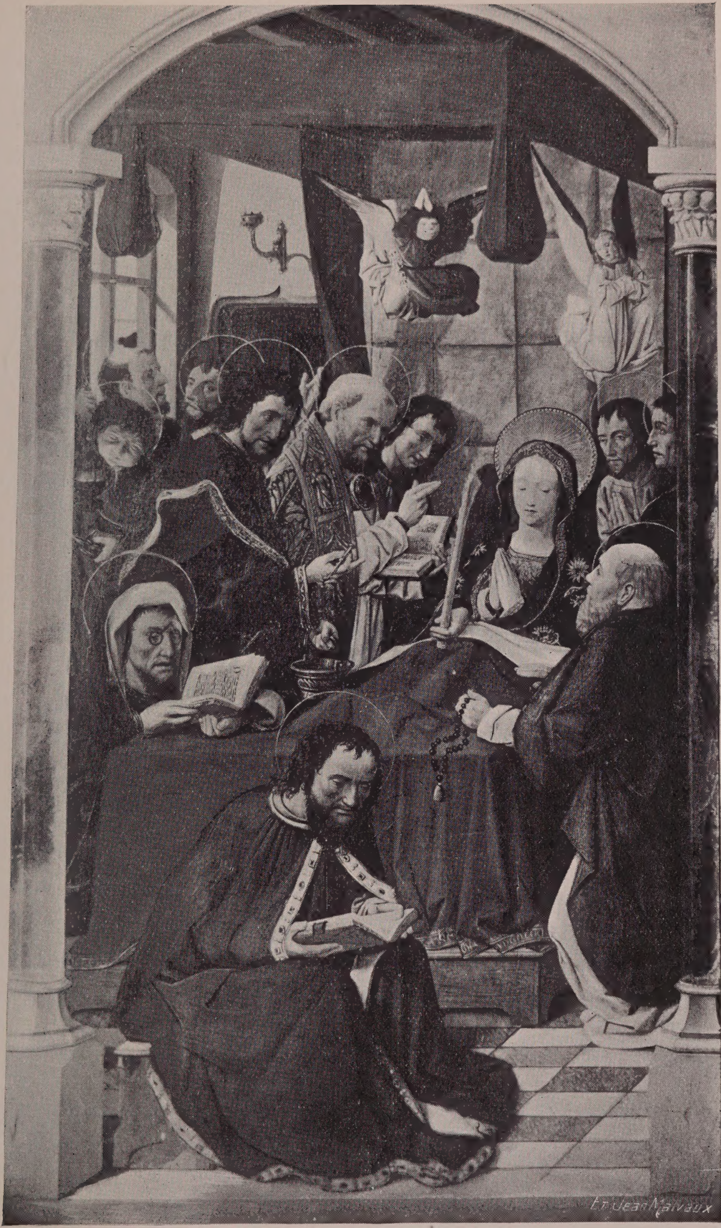
non seulement par sa façon de procéder mais encore par son écriture des formes à tendance analytique.

Les plus nordiques des compositions, si toutefois elles ne doivent pas l'existence à des peintres des Pays-Bas, sont ensuite le *Calvaire* de N.-D. de Dijon (transept nord), tellement abîmé par le temps et les repeints qu'il échappe à l'étude détaillée, la *Nativité*, jadis à l'évêché d'Autun, (1) dont le donateur, vrai de tout point, ne saurait s'oublier, et deux tableaux du Musée de Lyon (dernier quart du siècle) qui présentent avec une éloquence persuasive la *Mort* et le *Couronnement* de la *Vierge* (2).

Mais la plupart des peintures exécutées dans le duché à partir de 1460 environ ne sont pas dans la manière flamande. L'influence néerlandaise semble bien être avant tout d'ordre esthétique sur maints artistes bourguignons. Entendons par là qu'elle les ramène au naturel et les incite à la bonne structure des formes beaucoup plus qu'elle ne détermine leur métier. Ainsi ne nuit-elle pas à leur originalité. Les personnages peints sur les murs de la Cathédrale d'Autun (à droite, près du transept, ancienne cha-

(1) Sans doute va-t'-elle entrer au Louvre.

(2) La *mort* est la meilleure de ces œuvres, le *couronnement* cause tout d'abord une sensation désagréable à cause des duretés de sa facture. La sécheresse est, d'ailleurs, le défaut dominant des peintres bourguignons dans la seconde moitié du XVe siècle, surtout de ceux qui s'appliquent à ressembler aux Flamands.




La Mort de la Vierge
(Musée de Lyon).

(p. 104).

pelle de Cluny) ; ceux que l'on a enlevés à la chapelle de St. Vincent, dans cette même église, vers 1460, et qui font aujourd'hui partie de l'exquis Musée Rolin ; ceux du *Crucifiement* où prie le chanoine Jean Drouhot (années 1480, même Musée) ; ceux des bas côtés de N.-D. de Dijon (fin XV^e^ siècle ou début du XVI^e^), tous sont des portraits très frères des figures qu'accomplissaient dans le reste de la France les plus nationaux des peintres postérieurs à Fouquet. Et l'imagerie de l'église de Bagnot, en Dijonnais, (1484) procède directement des traditions ancestrales.

Des peintures de la cathédrale autunoise, on ne distingue plus, — et encore très mal à cause d'un confessionnal malencontreusement placé, — qu'une partie de la *Procession de St. Grégoire*. Le pape et les cardinaux se profilent en des poses très simples et leurs têtes sont caractérisées avec une extrême loyauté ; aussi le type bourguignon s'affirme-t-il sur presque toutes. On peut avoir une idée de l'ensemble et des tonalités qui le paraient en recourant au relevé fait pour les « Monuments historiques » (1). Les corps sont moins heureusement construits que les têtes et l'un des assistants, le seigneur au pourpoint bleu et aux chausses grises, s'en va de guingois

(1) On peut voir, dans les meilleures conditions, les relevés des « Monuments Historiques » à la Bibliothèque du Musée de sculpture comparée de Paris (Palais du Trocadéro).

à l'excès ; néanmoins le cortège ne manque pas de vie. Les tons, peu variés, durent s'accorder assez bien et même, grâce à des contrastes rudimentaires, ébaucher quelques effets de coloration. A gauche, la jupe cramoisie et la robe dorée de la dame placée au premier plan avait pour repoussoir le sombre violacé du costume avoisinant ; près du milieu, le jaune du vêtement d'un vieillard était avivé par un bleu, un gris et un noir, qui servait également d'opposition à l'alliance d'or et de pourpre sous laquelle apparaissait Grégoire (1). A droite, les écarlates et les cobalts des prélats s'alliaient sans fatigue pour la rétine, à en juger d'après ce qui reste. Le même relevé nous révèle les peintures des deux registres disposés sur la *Procession* : elles se composaient de personnages sacrés, parmi lesquels St. Luc, St. Grégoire et St. Denis, et au dessus Jacob, Isaïe, Moïse, David, St. Ambroise et St. Bernard (ces deux derniers sous un aspect jeune). Moins réussies étaient les têtes de ces saints, tout à fait primitives dans le registre supérieur ; quant aux tonalités de leurs costumes, au moment où elles furent aquarellées, celles du premier compartiment avaient des délicatesses de vieilles tapisseries.

(1) Ce noir teintait le costume d'un personnage à cheveux roux, qu'il faut deviner à présent ; il ne fait plus qu'une tache sans caractère et les vêtements de St. Grégoire, outrageusement délavés, ne gagnent rien à ce voisinage.

Circoncision et Baptême, peinture murale
(Eglise Notre-Dame, Dijon).

(pp. 107, 108).

St. Luc exhibait un ton de chair éteint où, dans le bas, dominaient des jaunes et dont les ombres rougeoyaient ; St. Grégoire un jaune dédoré que soulignaient un peu d'outremer et un grenat qui dut être beau.

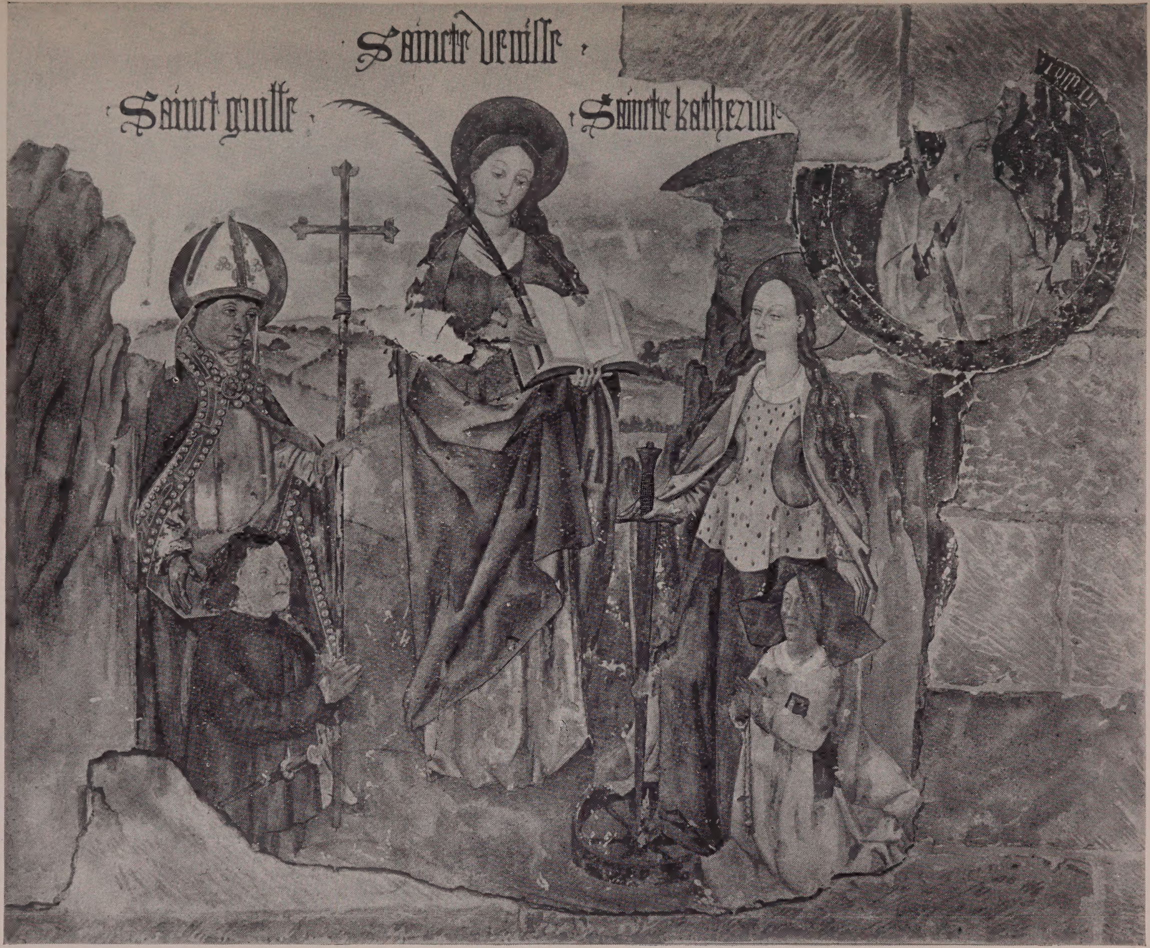
Sur deux fragments de peinture de l'ancienne chapelle St. Vincent, on reconnaît le *Christ mort sur les genoux de son Père* et une *Mère douloureuse* ; un troisième a l'image du cardinal Jean Rolin, les autres portent trois têtes d'oiseaux et un loup. Les figures religieuses, travaillées avec une haute conscience, s'imposent à l'attention par leur naturel, leur dignité et leur force impressive. Le portrait du cardinal, psychologique à ravir, provoque l'admiration par son implacable vérité. Les animaux, surtout l'aigle vu de profil, sont fidèlement rendus et fort bien adaptés au mur (1). Le *Crucifiement*, d'un faire minutieux qui n'a rien de choquant, retient aussi par sa parfaite probité.

Les peintures de Dijon comprennent : sur la paroi de gauche, une *Circoncision*, un *Baptême*, *l'évêque St. Guille présentant un donateur*, *Ste Denisse*, *Ste Catherine* et *une donatrice*, et, en haut, une moitié de tête dans un médaillon ; sur la paroi de droite, une *Vierge à l'Enfant avec un prêtre donateur* à

(1) Ces peintures ont été transportées très heureusement sur toile en 1883 par les soins de la société Éduenne, et leur bonne conservation est désormais assurée.

genoux dans un jardin, dont la clôture laisse voir un paysage, et un peu plus loin *Ste Sabine portant sa tête*. Les deux pontifes de la *Circoncision*, les donateurs de gauche et le prêtre de droite ont des individualités artistement décrites. *St. Guille* captive le regard par son excellente contexture à silhouette décorative. La *Vierge* conserve un air doux et presque charmant malgré les ravages qu'elle a subis (il ne lui reste qu'un œil). Deux têtes seulement laissent à désirer, celle de l'*Enfant*, quelconque, et celle de Ste Catherine, par trop fade. Toutes ces figures sont murales par leurs contours comme par leurs teintes ; mais la plupart de ces dernières ont été très altérées. Il n'y a guère à signaler que l'accord de vert tendre, de blanc et de rougeâtre émis par Ste Catherine et l'harmonie de violacé, de verdâtre et de jaune anémique qui s'étend sur Ste Denisse, ajoutant à la mélancolie de son expression.

Les détrempes de Bagnot, restaurées en 1865, nous montrent, dans le chœur, des effigies de saints plutôt simplistes, parmi lesquelles un *Baptiste* à l'air sceptique et narquois ; sur l'arc doubleau, les *mois de l'année* et le *Jugement dernier* sur les deux voûtes et une partie des parois latérales. Ces motifs encore très archaïques, et de conception naïve en maint endroit (O ! la diligence pour l'enfer !), se détachent sur un fond blanc semé de fleurons ; les tons en sont lugubres, dérivant presque tous d'un marron chargé de brun et d'un jaune crasseux.



L'Evêque Saint Guille présentant un donateur, sainte Denisse, sainte Catherine et une donatrice, peinture murale
(Eglise Notre-Dame, Dijon).

(pp. 107, 108).

On serait tenté de rapprocher des peintures de N.-D. de Dijon ce *Cardinal en extase devant la croix* qui achève de périr dans l'ancienne église Saint-Philibert (même ville) ; toutefois ce vestige est dans un tel état de délabrement que mieux vaut se garder de prononcer sur son provincialisme. On ne saurait davantage reconnaître le degré de bourguignonnisme de l'*Arbre de Jessé* du petit chœur gauche de N.-D. de Semur-en-Auxois et des peintures de l'église de Saint-Seine (Dijonnais) qui retracent la vie du saint fondateur de l'ancienne Abbaye, Sequanus, fils du comte Mermont. On ne voit plus assez nettement les principales figures du premier de ces ouvrages ; et l'archaïsme règne sans frein dans le second, où tout décèle une main novice. On ignore les auteurs de ces œuvres ; et, des seuls peintres dont on connaisse les noms, Pierre et Jean Changenet de Dijon, rien n'a été sauvé. Parvenus à la célébrité dans les années 1490, ils gagnèrent assez d'argent pour s'offrir un hôtel dans leur patrie et remportèrent assez de succès pour obtenir des travaux en dehors de leur province, jusque dans Avignon. On sait aussi que Jean, dit le Bourguignon, fit un retable pour le maître-autel de N.-D. de Dijon.

Parmi les miniatures de la seconde moitié du siècle, retenons, pour leur accent nordique, celles du *Missel* commandé par le cardinal Rolin et maintenant à la Bibliothèque de Lyon, celles du « Frois-

8

sart » de la Bibliothèque Municipale de Breslau réalisées en grisaille pour Antoine le grand bâtard ; et, pour son caractère bourguignon, le feuillet du *Pontifical* d'Antoine de Châlon, évêque d'Autun (Musée Rolin).

Si, parmi les tapisseries, quelques pièces ont contribué au rayonnement de l'esthétique néerlandaise par leur caractérisme bien compris, ce sont, semble-t'-il, les trois plus anciennes de l'Hospice de Beaune, *St. Antoine*, *l'Agneau mystique* et *St. Eloi* ; et, à l'aurore du XVI^e^ siècle, celles de N.-D. de la même ville : la *Légende de la Vierge.* Peu de scènes sont disposées décorativement, c'est-à-dire avec un bel équilibre, dans cette émerveillante suite, mais toutes impressionnent avec force par la vie de leurs figures et l'harmonie de leur teintes (1).

Enfin quelques vitraux historiés de l'Hospice de Beaune et de N.-D. de Semur (notamment celui de *Ste Barbe*, chapelle de ce nom), et la verrière de

---

(1) La *Légende de la Vierge* fut offerte, au début du XVI^e^ siècle, par le chanoine Hugues Le Coq, qui s'y trouve figuré deux fois. Les groupes les mieux arrangés sont : la *rencontre de Joachim et d'Anne*, la *Visitation*, l'*Adoration de l'Enfant par Marie et Joseph*, la Vierge et l'adorant dans l'*Adoration des Mages, la fuite en Egypte.*

Une autre tapisserie qui, très probablement, vient des Flandres et que l'on a trop restaurée, le *Siège de Dijon en 1513* (Musée de Dijon), pouvait aussi faire impression sur les peintres de Bourgogne ; mais quand ceux-ci purent la contempler, la plupart avaient cessé d'emprunter aux Néerlandais.

la cathédrale d'Autun qui porte l'*Arbre de Jessé* démontrent que, jusqu'en ce genre, les Bourguignons ont su tirer parti des enseignements néerlandais.

## CHAPITRE VII.

# LES DERNIÈRES MANIFESTATIONS DE L'ART BOURGUIGNON.

Dans la première moitié du XVI[e] siècle, les sculpteurs bourguignons marquent encore quelques œuvres de l'empreinte régionale : la *Femme en prière*, si recueillie, si fervente, du Musée de Dijon (dans les anciennes cuisines ducales) ; le *Saint-Sépulcre*, rugueux mais touchant, de Talant (Dijonnais) ; la *sainte*, à tête vulgaire mais à stature et à draperie harmonieuses, qui se dresse dans la chapelle du Musée de Cluny ; le *St-Jean-Baptiste* en noyer de l'église de Rouvre (Dijonnais) ; le groupe de *Ste-Anne, Marie et Jésus enfant* du Musée de Semur-en-Auxois, la petite *martyre* au ventre ouvert du même musée ; les scènes de la vie de St-Germain au portail septentrional de la cathédrale d'Auxerre ; le petit *saint* debout sur une console au fond de la chapelle des Fonts à N.-D. de Semur, le *Christ sortant du tombeau* (même église, dans une chapelle près de la sacristie) au-dessus du retable où se morfond une *Mère de Douleur* ; les figures des stalles de Montréal (Avallonnais), tirées du chêne en 1522 et attribuées aux frères Rigoley de Nuits-sous-Ravières ou de Nuits-sur-Armançon.

VIERGE A L'ENFANT AVEC UN PRÊTRE DONATEUR, peinture murale
(Eglise Notre-Dame, Dijon). (pp. 107, 108).

Ces dernières figures, d'une anatomie incorrecte mais d'une vie intense, d'une humanité profonde, constituent peut-être la plus bourguignonne des œuvres des années 1500 et les traces du slutérisme y apparaissent nombreuses. Peu de stalles sont aussi curieusement ornées. On y voit des scènes d'une intimité charmante, comme la *Visitation* (à gauche), la *Sainte-Famille* (à droite), le *Christ et la Samaritaine* (id.) ; un motif d'une vérité saisissante qui nous montre, à droite, les auteurs de cette décoration en train de prendre leur repas ; des figures à mouvement bien saisi comme le *Samson* qui abat un lion sorti de quelque gargouille, ou caractérisées avec esprit comme *l'homme qui tient un diable en laisse* (à gauche), les *deux chantres au lutrin* (au-dessus du motif précédent), le petit *joueur de pipeau* (à droite), le *plaideur pressuré* ; d'autres, d'un expressif amusant, mélange réussi d'observation et de fantaisie, comme les homoncules et les têtes parsemées entre les sièges et sur les miséricordes (1).

L'esprit slutérien revit dans le *St-Paul* provenant du château de Pagny (Dijonnais) et maintenant au Louvre, dans le *pleurant*, seul vestige sans doute du tombeau de Jacques de Malain (Louvre, jadis à St-Martin de Lux), et dans le *cadavre*, bas-relief

(1) La plus franchement comique de ces figurines est certainement la vieille femme au corps de sirène silhouettée sur une miséricorde de l'extrême gauche.

tumulaire, de l'église de Cussy-les-Forges (Avallonnais).

Le premier est un robuste paysan à la trogne équarrie sans adresse mais avec une savoureuse énergie, au costume établi d'un pouce synthétiste. Le second, trapu et barbu, évoque les gnomes des vieilles légendes. Devant le troisième, presque terrifiant en son impitoyable réalité, car nous voyons s'ouvrir son ventre et les vers ravager ses pauvres chairs en décomposition, on songe involontairement au fameux squelette de Ligier Richier. En procèderait-il ou — pourquoi pas ? — l'aurait-il inspiré ? Entre l'art du grand sculpteur lorrain et l'art dérivé de Sluter, nombreuses sont les affinités, l'un et l'autre reposant sur le caractérisme. Richier aurait aisément fait sien un motif comme celui du cadavre cussien, l'anonyme de Cussy n'eût éprouvé vraisemblablement aucune difficulté à traduire à la Bourguignonne le squelette de Bar-le-Duc.

Enfin le vouloir de caractériser à l'instar des ancêtres se reconnaît en différents ouvrages recueillis par le Musée de Dijon : le *Baptême de Jésus* et *la Prédication du Baptiste* (1520, jadis à l'Hôpital du Saint-Esprit), disposés d'une manière théâtrale mais pleins de vie et dûment accentués ; l'*Ensevelissement* polychrome (même provenance), lourd et commun ; le retable de l'ancienne église Saint-Pierre, qui comprend six scènes de la vie du Christ ; l'*Ecce Homo*, dont l'auteur s'est appliqué à faire parler la face.

L'influence italienne ne pénètre la Bourgogne que peu à peu, elle ne remplace pas sans transition l'influence néerlandaise; et les caractères provinciaux ne s'altèrent et surtout ne s'effacent pas en un jour. Ils persistent dans le retable de la cathédrale d'Autun (chapelle des Fonts), où la Madeleine reconnaît le Christ, et surtout dans les figurines de l'encadrement. Ils ne disparaissent complètement ni du retable d'Aignay-le-duc (Châtillonnais), ni des bas-reliefs et de la *Mise au tombeau* de Saint-Vorles, à Châtillon-sur-Seine, exécutés par Jean Dehors, originaire de ce pays, dans le premier quart du siècle. Dans la décoration du portail occidental de Saint-Michel à Dijon, où l'apport transalpin est considérable, plusieurs morceaux sont encore bourguignons : tout d'abord les *Prophètes* des médaillons, d'une taille si fière, d'une contexture si vigoureuse, puis la *Judith* du socle qui porte le prince des Archanges, et, dans une certaine mesure, les têtes placées au-dessous des motifs de ce socle, voire plus d'une figure des bas-reliefs. Quelque bourguignonnisme demeure bien aussi dans les curieux masques du Palais de Justice de Dijon, les mascarons, d'un si libre métier de la Fontaine Saint-Lazare d'Autun (1543), et le petit *St. Georges*, dérivé de Michel Colombe, du Musée de la *Société d'Etudes* d'Avallon. Enfin jusque dans les décorations ornementales d'Hugues Sambin, dont les thèmes sont italiens, l'esprit régional se manifeste encore par la

recherche de l'expressif, la verve et la vigueur de la facture (1).

Si dans la seconde moitié du siècle, beaucoup de sculpteurs s'italianisent, comme les auteurs du *St. Jean l'Evangéliste* qui veille à Dijon, à l'angle des rues des Facultés et de la Manutention (2), du retable et de l'entourage de la chapelle des Fonts de N.-D. de Semur, du *Saint-Sépulcre* de Pouilly-en-Auxois (1572), beaucoup d'autres, dans les années 1600, réussissent à s'assimiler les éléments d'outre mont. Ce sont des ouvrages bien français que les statues de la *Maison des Cariatides* à Dijon et les figures de la salle des Assises en la même cité ; que l'image de la première supérieure des Ursulines d'Avallon (Musée de la *Soc. d'Etudes* de cette ville) ; que les effigies du Président Janin et de son épouse (cathédrale d'Autun), de Claude Bouchu et de Georges Joly (Sainte-Anne, Dijon). En outre, dans ces deux dernières œuvres de Jean Dubois, on

(1) Hugues Sambin, machiniste, ingénieur et sculpteur, est, croit-on, originaire de Talant ; en tout cas, il fut de bonne heure imprégné de l'art bourguignon. La sculpture sur bois du Dijonnais lui doit des chefs-d'œuvre d'ornementation. Dans ce genre, son influence fut profonde et excellente. Ses œuvres subsistantes sont la clôture en noyer de la chapelle (salle des Pas-Perdus) du Palais de Justice de Dijon et l'ancienne porte de la sacristie annexée à cette chapelle, aujourd'hui au Musée.

(2) Dans cette statuette au visage assez fin, à la draperie vivante, ce sont les meilleurs éléments italiens qui s'allient au fonds bourguignon.

SAINT JEAN-BAPTISTE ET DONATEUR, peinture murale
(Eglise Notre-Dame, Dijon).

(pp. 107, 108).

constate, à plus d'un indice, que l'empreinte bourguignonne est tenace.

Plusieurs peintures de la première moitié du XVI$^{e}$ siècle diffèrent à peine de celles de la fin du XV$^{e}$. Ce sont les décorations des églises de Fontaines-les-Dijon (Dijonnais), de Chambolle-Musigny (Auxois), de Frontenard (Bresse châlonnaise), la *Cène* de Til-Châtel (Dijonnais), le *dessin de la mort* de Gemeaux (id.), *la Vierge aux Anges* du portail occidental de Rouvre (id.). Toutes s'affirment Bourguignonnes mais laissent voir des signes d'influence italienne, notamment la *Résurrection des corps* et les *Docteurs de l'Eglise* de Fontaines lès Dijon. Les peintures de Chambolle, exécutées en 1539, avaient été recouvertes, comme tant d'autres, d'un badigeon ; on ne les en a délivrées qu'en 1895. Dans l'abside, les *Apôtres*, deux *Evangélistes*, divers *saints* et *saintes* font une procession ; dans le chœur, agenouillés près du *Baptiste*, dont le costume blanc a tourné au jaunâtre, se tiennent le donateur Jehan Moisson, tout de noir vêtu, sa femme et leurs enfants ; à gauche, près d'une fenêtre, trône, au milieu des *anges*, la *reine du ciel*. Les figures les mieux caractérisées sont celles des donateurs et de *St. Jean*, qui s'accomodent bien de leurs teintes sévères ; et, entre toutes, la tête de Moisson s'impose au souvenir.

Les détrempes de Frontenard, retrouvées en 1893-1894, ont l'empreinte de deux époques diffé-

rentes. Quelques-unes datent de 1547, d'autres semblent du début du siècle. Toutes sont d'ailleurs d'une technique rudimentaire et les archaïsmes y foisonnent, ce qui ne doit pas étonner, la peinture murale ayant été trop souvent, au XVIe siècle, abandonnée à des professionnels de troisième ordre. Ceux de Frontenard s'efforcèrent du moins, et là s'avère leur esprit régional, d'individualiser leurs personnages et d'en souligner les sentiments; peu s'en fallut que, dans *la Piéta*, ils n'arrivassent au pathétique. D'autres peintures murales, très abîmées, les *Evêques* de la cathédrale d'Auxerre et les images saintes de l'église de Moloy (Dijonnais) ont un aspect XVIe siècle et français.

En quelques tableaux, les caractères bourguignons s'observent encore avec un reste d'influence néerlandaise, comme dans les deux panneaux de la *Messe de St. Grégoire* (autrefois dans l'église de Marnay, aujourd'hui au duc de Bauffremont), dont les personnages, quoique durement tracés, surtout ceux du second volet, n'en vivent pas moins; en d'autres, ils se marient en toute affection avec les éléments français, comme dans un portrait de quinquagénaire, où triomphe la manière de François Clouet (à Mme Gounot, Paris). Et cette alliance franco-bourguignonne est relevée d'une pointe de slutérisme dans un dessin de l'ancienne collection du peintre Villé : une *tête de vieille femme*, étude pour un portrait. Et ces loyales œuvres, ainsi que les

décorations aux touchantes défectuosités, l'emportent certes en intérêt sur la *Lapidation de St. Etienne* (1550), très honnête travail dans le goût de Cousin, par le chanoine Félix Chrétien (cathédrale d'Auxerre), et sur les peintures commises, en 1588, à Saint-Michel de Dijon, selon le mode italianisant de Fontainebleau, par Florent Despèches, de Thil-Châtel (1).

Aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, on admirera les peintres des Pays-Bas sans profiter des leçons contenues dans leurs tableaux. Dans les années 1600, seuls peut-être, quelques ouvrages de Nicolas Quentin conservent un parfum de leur province ; au moins est-il sensible dans la *Sainte Marguerite* et l'*Evêque bénissant un enfant* du Musée de Dijon, deux portraits excellents, surtout le second, caractérisé non sans ampleur (2).

Plus tard, le délicieux Prud'hon, — ses portraits nous l'attestent, — héritera de ses lointains ancêtres l'amour et le respect des structures solides, des galbes parlants, mais il diffèrera d'eux et beaucoup par ses concepts d'art, surtout dans ses compositions (3). Le portraitiste des Antony et du

---

(1) Elles sont dans la sacristie de la chapelle de la Vierge.

(2) Dans le portrait de Janin, au Musée de Semur, intéressant ouvrage d'un inconnu, il n'y a guère de Bourguignon que les traits du portraituré.

(3) C'est seulement aussi dans ses portraits que Greuze n'a pas étouffé toutes ces qualités bourguignonnes, si bien

gentilhomme de la collection Aynard (1) se filie à l'école Bourguignonne, mais le poète de *Psyché*, mais le dramaturge de *la Justice divine* apparaît dans l'école Française comme une individualité très particulière, un cas isolé.

Au XIX^e siècle, les qualités bourguignonnes s'épanouissent dans maintes œuvres de Rude, notamment dans son *Départ* et ses bustes ; dans quelques sculptures de Frémiet, entre autres son *St. Michel* de la célèbre Abbaye ; dans les peintures de Trutat (Louvre et Musée de Dijon) et d'Alphonse Legros, surtout dans l'*Ex-voto* du Musée dijonnais. On les perçoit unies aux qualités comtoises dans les statues de Just Becquet, bisontin formé par Rude, ainsi que dans les tableaux du paysagiste-intimiste Antoine Richard, lequel, après un séjour à Barbizon vécut pendant longtemps dans sa ville natale, Chalon-sur-Saône (2).

---

cultivées tout d'abord par Grandon. Et c'est par ses portraits, d'ailleurs, que restera ce peintre si malheureusement dévoyé dans un genre artificiel.

(1) C'est l'étude du portrait de l'amateur qui commanda l'*Enlèvement de Psyché*, et le maître ne s'est peut-être montré nulle part plus Bourguignon que dans cette peinture très largement enlevée et très artiste.

(2) Richard, formé en Bourgogne, ne pouvait perdre ses qualités provinciales en s'ouvrant à l'influence de Charles Jacque et de J.-F. Millet. Entre l'art de ces deux peintres, surtout celui du maître des *Glaneuses*, et l'art Bourguignon du temps des ducs, que d'affinités !

FEMME EN PRIÈRE
(Musée de Dijon).

(p. 112).

Reste-t-il quelque chose de septentrional dans les œuvres de ces artistes ? c'est plus que probable. Les branches des Pays-Bas entées sur le tronc bourguignon l'ont si généreusement enrichi de leur sève ! Mais il serait tout à fait vain de chercher à connaître ce que nos modernes fils de Bourgogne doivent exactement à leurs lointains cousins. L'action des Néerlandais avait été trop puissante à l'époque de Sluter pour ne pas se prolonger plusieurs siècles encore, au moins dans l'esprit de beaucoup, en dépit d'influences contraires. Elle avait été trop féconde, trop bienfaisante, au moment de sa plénitude, pour que les régions où elle s'était exercée n'en gardassent pas quelques vestiges longtemps après son déclin. Le fertile limon que déposent les grands fleuves ne conserve-t-il pas ses vertus bien après que se sont retirées les eaux qui l'apportèrent ?

Les résultats de l'action rénovatrice des Néerlandais, on vient de les voir. Ne saluons pas seulement les œuvres qu'elle a suscitées, admirons aussi en ce mouvement magnifique l'un des effets de cette belle et mystérieuse loi de solidarité qui régit l'humanité tout entière et dont on rencontre tant d'exemples divers dès qu'on s'applique à l'étudier. C'est entre les artistes comme entre les peuples un perpétuel échange de services, d'apports. Les maîtres sont en quelque sorte conditionnés par des groupes d'artistes précurseurs et, à leur tour, les maîtres forment des légions d'artistes continuateurs.

Les écoles, à l'heure des anémies, des crises, sont souvent régénérées par des écoles qu'elles ont secourues précédemment ; et, même en dehors de ces périodes, elles ne cessent de s'aider à se perfectionner. Les plus vigoureuses, les mieux douées d'entre elles, demeurent à travers les âges comme les éducatrices des autres, lesquelles leur rendent hommage en s'appliquant à les égaler sans leur ressembler. Quel art d'Europe ne doit rien à celui de l'Hellade, et qui pourrait relever ce qui reste d'Hellène chez les plus originaux des artistes de l'ouest, du centre et du nord ?

CADAVRE, bas-relief tumulaire
(Eglise de Cussy-les-Forges).

(p. 113).

# BIBLIOGRAPHIE.

Archives départementales de la Côte d'or et du Nord.

Archives municipales de Dijon.

Bibliothèque Nationale de Paris (Collection Bourgogne).

Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'or (tomes II, VIII, XII et XIII).

Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des Départements (années 1890, 1892, 1897 et 1899).

Mémoires couronnés de l'Académie royale de Belgique (tome XXVII), Bruxelles.

Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie, (année 1877) Bruxelles.

Archives historiques et littéraires de 1890.

*Histoire des ducs de Bourgogne* (Notes de M. Gachard) par de Barante), Bruxelles, 1838.

*Les Ducs de Bourgogne. Etudes sur les lettres, les arts et l'industrie, pendant le XV^e siècle, et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne,* par L. de Laborde, 3 vol. in-8°, Paris, 1849-1851.

*L'art chrétien en Flandre,* par Dehaisnes, 1 vol. in-8°, Douai, 1860.

*Les anciens peintres flamands, leur vie et leurs œuvres,* par Crowe et Cavalcaselle, complétés par Pinchart et Ruelens, Bruxelles, 1862.

*Le livre des peintres par Carl van Mander,* traduction, notes et commentaires par Hymans, Bruxelles, 1884.

*Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, avant le XV^e siècle,* par Dehaisnes, 3 vol. in-4°, Lille, 1886.

*Souvenirs de Bourgogne,* par Emile Montégut, in-12, Paris, 1886.

*Jean de la Huerta, Antoine le Moiturier et le tombeau de Jean sans Peur,* par Chabeuf, in-8°, Dijon, 1891.

*La Sculpture à Dijon. L'école Bourguignonne à la fin du XIVe siècle et pendant le XVe siècle.* Conférence par L. Courajod, in-8°, Paris, 1892.

*Catalogue raisonné du Musée de sculpture comparée du Trocadéro*, par Courajod, in-8°, Paris, 1892.

*L'art en Bourgogne,* par Perrault-Dabot, in-8°, Paris, 1894.

*Dijon, monuments et souvenirs*, par Chabeuf, Dijon, 1894.

*La Chartreuse de Dijon, d'après les documents des Archives de Bourgogne*, par Monget, 2 vol. in-8°, Montreuil-sur-mer, 1898-1901.

*Leçons professées à l'Ecole du Louvre* par Courajod, t. II, in-8°, Paris, 1902.

*Claus Sluter et la sculpture Bourguignonne au XVe siècle* par A. Kleinclausz, Paris, 1905.

*La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*, par H. Fierens-Gevaert, in-8°, Bruxelles, 1905.

*La peinture en Belgique, les Primitifs Flamands*, par H. Fierens-Gevaert, Bruxelles, 1908.

*Gazette des Beaux-Arts*, années 1885 (t. II), 1890, 1896 (t. I), 1898 (t. I), 1903 (t. II), 1906.

# TABLE DES ILLUSTRATIONS

En regard page

Le Portail du Narthex et la Nef de l'Eglise de la Madeleine à Vézelay . . . . . . . . . . . . . . . . 1
Détail du Portail de l'Eglise Saint-Lazare à Avallon . . . 4
Christ bénissant (Eglise de Saint-Père-sous-Vézelay) . . 8
Figures sous une arcature (Eglise de Saint-Père-sous-Vézelay) . . . . . . . . . . . . . . . . . 12
Portail de l'Eglise de la Chartreuse de Champmol. . . 20
Jean Maelweel (attribué à) : Christ mort soutenu par son Père . . . . . . . . . . . . . . . . . 24
Claus Sluter : Puits des Prophètes (Daniel, Isaïe) . . . 28
» » » » (Moïse, David). . . 36
Mausolée de Philippe le Hardi. . . . . . . . . . 40
Claus de Werve : Pleurant du Mausolée de Philippe le Hardi . . . . . . . . . . . . . . . . . 44
Claus de Werve : Pleurant du Mausolée de Philippe le Hardi . . . . . . . . . . . . . . . . . 48
Claus de Werve : Pieurant du Mausolée de Philippe le Hardi . . . . . . . . . . . . . . . . . 52
Claus de Werve : Pleurant du Mausolée de Philippe le Hardi . . . . . . . . . . . . . . . . . 56
Tombeau de Philippe Pot . . . . . . . . . . . 60
Saint Antoine . . . . . . . . . . . . . . . 64
Saint Antoine . . . . . . . . . . . . . . . 68
Mausolée de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière 72
Vierge du trumeau de la porte de l'Eglise Notre-Dame à Dijon . . . . . . . . . . . . . . . . . 76
Vierge . . . . . . . . . . . . . . . . . 80
Saint Genès . . . . . . . . . . . . . . . 84

En regard page
Saint Jean-Baptiste . . . . . . . . . . . . . 88
Concert d'Anges . . . . . . . . . . . . . . . 92
Henry Bellechose : La Légende de Saint Denis . . . 96
Ecce Homo . . . . . . . . . . . . . . . . 100
La Résurrection de Lazare, peinture murale (Beaune) . 102
La Mort de la Vierge. . . . . . . . . . . . . . 104
Circoncision et Baptême, peinture murale (Dijon). . . 106
Saint Guille, Sainte Denisse, Sainte Catherine, donateur et donatrice, peinture murale (Dijon) . . . . . . . 108
Vierge à l'enfant avec un prêtre donateur, peinture murale (Dijon) . . . . . . . . . . . . . . . . 112
Saint Jean-Baptiste et donateur, peinture murale (Dijon). 116
Femme en prière . . . . . . . . . . . . . . 120
Cadavre, bas-relief tumulaire . . . . . . . . . . 122

# TABLE DES MATIÈRES

Page.

CHAPITRE I. — L'art en Bourgogne avant Philippe le Hardi . . . . . . . . . . 1
CHAPITRE II. — L'art dans les Pays-Bas des origines à la rénovation du XIVe siècle. . 19
CHAPITRE III. — Les Néerlandais en Bourgogne sous Philippe le Hardi . . . . . 36
CHAPITRE IV. — Claus Sluter. Son art et son influence . . . . . . . . . . . . . . 54
CHAPITRE V. — La sculpture en Bourgogne au XVe siècle . . . . . . . . . . . . . . 76
CHAPITRE VI. — La peinture en Bourgogne au XVe siècle . . . . . . . . . . . . . 99
CHAPITRE VII. — Les dernières manifestations de l'art bourguignon. . . . . . . 112
Bibliographie . . . . . . . . . . . . . . . 123
Table des planches . . . . . . . . . . . . 125

**LA PEINTURE EN BELGIQUE**
**MUSÉES, ÉGLISES, COLLECTIONS, ETC. PAR FIERENS-GEVAERT**

# LES PRIMITIFS FLAMANDS

Nous avons estimé, en présence du louable engoûment du public envers les Primitifs, depuis les fameuses Expositions d'Art ancien de Bruges, de Paris et de Dusseldorf, et vu les progrès actuels de la critique d'art en cette matière, qu'il y avait lieu de mettre présentement à la disposition du public un ouvrage général et complet sur les Primitifs des Flandres.

La publication entreprise constitue à la fois une histoire intégrale, par ordre chronologique, des maîtres flamands du Moyen-Age et de leurs ateliers, en même temps qu'un inventaire commenté de leurs œuvres notoires conservées dans les Musées, églises et collections de Belgique.

Pour le curieux d'art, qui prépare un voyage en Belgique, ce sera le guide des tableaux gothiques Flamands et Wallons, consignant au sujet de chacun d'eux l'état actuel de la documentation. Pour celui qui en revient, cet ouvrage illustré remplacera l'ensemble de photographies, catalogues, notices, études et monographies qu'il aurait dû recueillir à grande peine et à grands frais isolément.

Des 4 volumes que comprendra l'ouvrage, les 2 premiers ont paru et étudient successivement l'œuvre des *Frères van Eyck, Roger van der Weyden, le Maître de Flémalle, Thierry Bouts, Petrus Christus, Hugo van der Goes, Juste de Gand, Simon Marmion, Hans Memlinc, Gérard David*, etc. Les suivants continueront par *Quinten Metsys, Jérôme Bosch, van Orley, les Breughel*, etc.

L'ouvrage sera complet en 4 volumes, in-4o, comprenant chacun de 80 à 100 pages de texte et environ 40 planches hors-texte.

*Prix de chaque volume :* **12 francs.**

83-B4113

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01639 4054

IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS